



Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1890.

Fünfter Jahrgang.



Redigiert von **Dr. Franz Xav. Haberl**

zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.



Fünfzehnter Jahrgang des Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Vorwort.

Ein Blick auf die Vergangenheit verschafft einerseits in vielen Fällen Trost und Muth für die Gegenwart, wenn sich auch anderseits oft Beschämung und die Einsicht, daß manche Künste z. B. die Musik damals höher standen, als man nicht viel theoretisirte und kritisirte, sondern fleißig und unverdrossen schuf und sang, aus dem nämlichen Rückblicke für den aufmerksamen Beobachter ergeben.

Am 2. Juli 1788, also so ziemlich vor 101 Jahre, erschien in Deutschland die erste periodische Musikzeitung mit dem Titel „Musikalische Zeitung für das Jahr 1788. I. Band. Vom Anfang Julius bis Ende Dezembers. Speier, in der Expedition dieser Zeitung."*) Wohl hatte Dr. Forkel einige Jahre vorher „Musikalische Almanache" herausgegeben und dadurch einen Sammelpunct für Historiker, Theoretiker und Kritiker geschaffen, — aber sein Unternehmen mußte gleich dem Boßler'schen nach wenigen Jahren ein unverdientes Ende nehmen. Die Breitkopf'sche „Allgemeine musik. Zeitung" hatte unter allen bisher die längste Lebensdauer aufzuweisen. Leider ist auch sie

*) Der Herausgeber war Buchhändler Boßler ebenda; die Wochenschrift mit der musikalischen Anthologie kostete halbjährig 2 fl. 24 kr. Rheinl. Nach zwei Jahren (1790) wurde dieser Titel umgeändert in: „Musikal. Correspondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790. Julius bis Dezember." Mit Nr. 52 des Jahres 1792 beschloß das Blatt sein junges Leben mit der Bemerkung der Herausgeber (jetzt Boßler in Darmstadt): „Die Fortsetzung dieser Blätter wird nun auf bessere Zeiten verschoben u. s. w." Diese Zeiten sind nicht gekommen, aber 1798 am 2. Oktober wurde von Breitkopf & Härtel die erste Nummer einer neuen Wochenschrift edirt: „Allgemeine musikalische Zeitung. I. Jahrg. vom 3 Oct. 1798 — 25. Sept. 1799."

(später im Verlag von Ritter-Biedermann unter Redaction Fr. Chrysander's) aus Mangel an der nöthigen Abonnentenzahl vom Büchermarkte verschwunden.

Die Frucht dieser einleitenden Meditation läßt sich in dem Satze zusammenfassen: „Weder Theorie noch Praxis für sich allein haben zur Hebung und Pflege der Tonkunst beigetragen. Die besten und schönsten Resultate wurden durch gegenseitige Unterstützung von Wissen und Talent erzielt." Eine etwas andere Form dieses Gedankens findet sich in einer Sentenz Göthe's:

„Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft, dieses verachtet den Zaum."

Dieses nützliche Ringen zwischen der Cultur und den bloßen Naturkräften ist auch in der Vorrede zum 1. Jahrgang der Boßler'schen Wochenschrift geschildert: „Keine unter allen Wissenschaften hat das Unglück, so sehr verkannt zu werden als die Tonwissenschaft. Unter Hunderten, die sich in ihr Gebiet wagen, die Jahr aus Jahr ein für die Kirche, für die Schaubühne und für die Kammer componiren, die mit allerlei parfümirten Productionen bald in der musikalischen Damenwelt auftreten, bald aber keck und kühn mit dem Fähnlein in der Hand ihre Kameraden auf die Zinne des Sonnentempels der Göttin Harmonia führen, um sie Luftsprünge machen zu lassen — unter hundert Musikern sind vielleicht nur wenige, die nicht in dem falschen Wahne stehen, als ob die Tonkunst bloß ein Werk der Einbildungskraft wäre. Den speculativen Theil dieser Wissenschaft betrachtet man insgemein als eine Grille, die der Tiefdenker bei seiner nächtlichen Lampe aus bloßer Langeweile ausgeheckt habe, und wodurch dem feinen Geschmacke mehr geschadet als genützt werde. Manche wissen noch nicht, was eigentlich Tonkunst ist, oder wie weit sich ihr Gebiet erstrecke, wenige kennen das genaue Band, durch welches sie an ernstere Wissenschaften angekittet ist und in welchem engen Verhältniß sie mit der Mathematik, mit der Naturlehre, mit der Physiologie und mit anderen höheren Wissenschaften stehe. Viele glauben, daß in dem weiten Gebiete der Tonwissenschaft überall alles entdeckt, beleuchtet, aufgeräumt und abgeebnet sei, und daß kein ödes Feld mehr übrig wäre, das etwa noch urbar gemacht werden dürfte. Daher kommt es auch, daß der wahre, ächte Geschmack in der Musik zusehends abnimmt,



und Realität im Satze als unnütze Pedanterey vernachläßiget wird. Man hat schon oft theils laut, theils im Stillen darüber geseufzet, und mancher patriotische Freund der Tonkunst war offenherzig und frei genug, auf die Nachtheile aufmerksam zu machen, die für die gute Sache der Harmonie daraus entstehen müssen, und bereits daraus entstanden sind, und zugleich männliche, tiefdurchdachte und dem Bedürfniß der Sache angemessene Vorschläge zu geben, um noch in Zeiten dem verderbten Geschmack Einhalt zu thun und die Bemühungen solcher musikalischen Groß- und Kleinmänner zu vereiteln, die die Eichenhaine unserer Väter rumpf und stumpf ausrotten, und statt derselben nur bunte wohlriechende Blümlein pflanzen wollen, die im Sonnenstrahl der Kritik ihre duftenden Kelche sinken lassen."

Wozu dieses lange Citat eines Hypochonder's und Reactionär's vor 102 Jahren, wird vielleicht mancher Leser des K. M. Jahrbuches denken und fragen? Erscheinen denn nicht im Jahre 1889 allein in Deutschland, Österreich und der Schweiz etwa vierzig musikalische Wochen-, Monat- und Jahresschriften, von denen allein zehn sogar ausschließlich sich mit der Kirchenmusik beschäftigen? Wie kann da noch das Klagelied vor 100 Jahren aus der Bibliothek hervorgeholt und neu instrumentirt dem Publikum vorgesungen werden?

Weil trotz der reichen Litteratur und der unzähligen Gelegenheiten, durch Schulung, Studium, Vergleichung u. dgl. eine Menge von Personen mit sich selbst schnell zufrieden sind, da sie in ihrem engen Kreise weder Widerspruch noch Belehrung finden und den Himmel mit ihrem Horizont abgeschlossen wähnen. Auf Solche muß dann Schiller's Wort im Don Carlos angewendet werden: „Dein Gehirn treibt öfters wunderbare Blasen auf, die schnell, wie sie entstanden sind, zerspringen." Dieses Ringen und Streben nach Erweiterung des Gesichtskreises, nach Vertiefung und Uferschranke, gegenüber einer seichten Verbreitung wässeriger Produktionen und Ideen, hat seit hundert Jahren stetig zugenommen, — und in dieser Thatsache liegt reichlicher Stoff zur Freude und Zufriedenheit, besonders wenn die Gemeinsamkeit und Eintracht sich dazu gesellen. Shakspeare's Wort paßt hieher:



„Du selbst und dein Talent
Sind nicht dein eigen, daß du dich verzehrst
Für deinen eigenen Werth, für dich.
Der Himmel braucht uns, so wie wir die Fackeln;
Sie leuchten nicht für sich. Wenn unsere Kraft
Nicht strahlt nach Außen hin, wär's ganz so gut,
Als hätten wir sie nicht."

Beschneiden zu üppiger Reben, damit die Traube um so süßer werde, ist die schöne Aufgabe des Gärtners, Mahnung zu ernstem Studium und zu größerer Strenge gegen eigene Leistungen nebst Hinweis auf kostbare Früchte und Leistungen der Vergangenheit war und soll stets bleiben die Aufgabe des Lehrers, Theoretikers und Historikers.

Diesen Zweck verfolgt das Kirchenmusikal. Jahrbuch seit fünfzehn Jahren unter gütiger und treuer Mitwirkung erprobter älterer und thätiger jüngerer Kräfte. Was die Publicationen der Görresgesellschaft für Geschichte, Philosophie, Rechtskunde und sociale Fragen sind, das möchte durch das „Kirchenmusikalische Jahrbuch" für die ernsten Freunde der Kirchenmusik 'und die Mitglieder des Cäcilienvereines erreicht werden — ein Einigungs- und Sammelpunct für ausgeführtere Themen, die nicht in Serien und Fortsetzungen, sondern in sich abgeschlossen, wichtige Materien der Liturgie, Geschichte, Ästhetik, der musikalischen Theorie und Praxis behandeln. Von der im Vorworte des K.-M. Jahrb. 1889 angekündigten Trennung des „Cäcilienkalenders und des Jahrbuches" mußte aus verschiedenen wichtigen Gründen Umgang genommen werden. Der entscheidendste war die Ueberbürdung des Unterzeichneten mit literarischen Arbeiten, besonders nach Uebernahme der Musica sacra. Durch die überraschend große Mitwirkung tüchtiger Kräfte ist jedoch das K.-M. Jahrbuch für 1890 so umfangreich geworden*) und der fünfzehnjährige Cäcilienkalender ist so kräftig gewachsen, daß die geringe Preis-

*) Die Fortsetzungen der Artikel von 1889 betr. „Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes von P. G. M. Dreves" und „Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik" von Professor Ant. Walter, sowie Aufsätze und Studien des Unterzeichneten über Gio. Mar. Nannini, über das Memoriale Rituum Benedict XIII., über die Geschichte der Solmisation u. s. w. müssen für folgende Jahre aufbewahrt werden.



erhöhung auf zwei Mark für einen Inhalt von beinahe 300 Kleinoctavseiten (150 Groß-octavspalten) als berechtigt und nothwendig erscheint. Wenn die Kinder wachsen, steigert sich die Schneiderrechnung auch in den spar- und genügsamsten Familien!

Für die kürzeren und längeren, so weit bekannt wurde, ohne Rückhalt warm empfehlenden Besprechungen und Anzeigen des K.-M. Jahrbuches in politischen, literarischen, theologischen und musikalischen Zeitschriften spricht die Redaction den freundlichsten Dank aus.

Den fünf lebenden Mitarbeitern, welche zum Inhalte dieses Jahrganges so reichlich beigetragen haben, genügt aus eigenem Willen ein herzliches „Vergelt's Gott!" Dem verstorbenen Generalpräses Dr. Witt hat Freund A. Walter ein herrliches Denkmal in der Biographie gesetzt; ein Auszug möge als dankbare Erinnerung und schmerzvoller Nachruf gelten.

Die verschiedenen für die Kirchenmusik, ihre Bedeutung und Aufgabe im Herzensschreine begeisterten Freunde inner- und außerhalb der bayerischen Grenzpfähle jedoch sind wiederholt gebeten, ihr Talent nicht in das Schweißtuch zu wickeln oder zu vergraben — solche vergießen eben nicht Schweiß und daher ist ihnen auch das Tuch entbehrlich! — sondern sich den Wahlspruch anzueignen und darnach zu handeln:



Regensburg, 8. September 1889.

Dr. Franz X. Haberl.

Kalender-Notizen für das Jahr 1890.

Das Jahr 1890 ist nach der gregorianischen oder verbesserten Zeitrechnung ein gemeines Jahr und zählt bürgerlich 365 Tage.

Cyklische Zeit- und Festrechnung.

Die goldene Zahl ist = 10, die Epakten (d. i. die Zahl der Tage zwischen Neujahr und dem letzten Neumonde vorher) = IX, die Sonnenzirkelzahl = 23, der Römer Zinszahl oder Indictio = 3, der Sonntagsbuchstabe = E. — Daraus entrechnet sich Septuagesima am 2. Febr., Aschermittwoch am 19. Febr., Ostervollmond am 5. April, Osterfest am 6. April, Kreuzwochensonntag am 11. Mai, Himmelfahrt Christi am 15. Mai, Pfingstsonntag am 25. Mai, Trinitatis oder Dreifaltigkeitsfest am 1. Juni, Fronleichnamsfest am 5. Juni, und der 1. Adventsonntag am 30. November.

Von den vier Jahreszeiten.

Der Winter für 1889/90 beginnt im Jahre 1889 am 21. Dez. Nachm. 3 Uhr 43 M. Der Frühlingsanfang ist am 20. März 1890 Nachm. 4 Uhr 17 Min. Der Sommer fängt am 21. Juni Nachm. 12 Uhr 35 M. an. Die Hundstage beginnen am 22. Juli Nachts 11 Uhr 31 M. und enden am 23. August Morg. 6 Uhr 12 M. Der Herbst beginnt am 23. Sept. Morg. 3 Uhr 9 Min. Der Winter für 1890/91 tritt am 21. Dez. Abds. 9 Uhr 36 Minuten ein.

Sonnen- und Monds-Finsternisse.

Im Jahre 1890 werden zwei Sonnen- und eine Monds-Finsterniß stattfinden, von denen in unserer Gegend nur die erste Sonnenfinsterniß sichtbar sein wird.

Die erste Sonnenfinsterniß ist eine ringförmige. Die Finsterniß beginnt auf der Erde überhaupt am 17. Juni Morg. 7 Uhr 41 Min. mittl. Münchner Zeit in 345° 21′ östl. L. v. Gr. und 0° 27′ nördl. Br., der Beginn der ringförmigen Finsterniß Morg. 8 Uhr 46 Min. in 327° 19′ östl. L. v. Gr. und 4° 37′ nördl. Br.; die centrale Finsterniß im wahren Mittag Vrm. 10 Uhr 45 Min. in 30° 31′ östl. L. v. G. und 36° 41′ nördl. Br. Die ringförmige Finsterniß endet Nachm. 12 Uhr 37 Min. in 101° 41′ östl. L. v. Gr. und 18° 15′ nördl. Br. Die Finsterniß überhaupt Nachm. 1 U. 42 Min. in 83° 28′ östl. L. v. Gr. und 14° 5′ nördl. Br. In München beginnt die Finsterniß Vrm. 9 Uhr 1 Min. und dauert bis 11 Uhr 40 Min. Die größte Phase beträgt 0.53 in Theilen des Sonnendurchmessers. Die Finsterniß ist sichtbar in Asien mit Ausschluß des Nordostens, in Europa und der nördlichen Hälfte Afrikas.

Die erste Mondsfinsterniß am 26. Nov. ist eine partielle, beginnt 2 Uhr 12 Min. Nachm. und dauert nur 18 Minuten. Die Finsterniß, deren Größe nur 0·006 des Monddurchmessers beträgt, ist im großen Ocean, in Australien und in Asien mit Ausschluß von Kleinasien und Arabien zu sehen.

Die zweite Sonnenfinsterniß am 11. Dez. ist eine ringförmige und totale. Sie beginnt auf der Erde überhaupt früh 1 Uhr 15 Min. Münchner Zeit in 77° 3′ östl. L. v. Gr. und 7° 59′ südl. Br. und endet Morgens 6 Uhr 29 M. in 195° 48′ östl. L. v. G. und 26° 2′ südl. Br. Die Finsterniß ist sichtbar in Neuseeland, auf dem größeren südlichen Theile von Australien, im indischen Ocean und in den südlichen Polargegenden, bei ihrem Beginne auch theilweise auf Madagaskar.

Monds-Hauptgestalten.

Januar. Vollmond den 6. Morg. 6 Uhr 23 Min. — Letztes Viertel den 14. Morg. 7 U. 19 M. — Neumond den 21. früh 12 Uhr 35 Min. — Erstes Viertel den 27. Abds. 9 Uhr 3 M.

Februar. Vollmond den 5. früh 2 U. — M. — Letztes Viertel den 12. Abends 7 Uhr 38 M. — Neumond den 19. Vorm. 11 Uhr 14 M. — Erstes Viertel den 26. Nachm. 2 Uhr 53 Min.

März. Vollmond den 6. Abends 7 Uhr 34 Min. — Letztes Viertel den 14. früh 4 Uhr 51 M. — Neumond den 20. Abends 9 Uhr 47 Min. — Erstes Viertel den 28. Vorm. 10 Uhr 19 M.

April. Vollmond den 5. Vorm. 10 Uhr 11 M. — Letztes Viertel den 12. Vorm. 11 Uhr 39 M. — Neumond den 19. Morg. 8 Uhr 52 Min. — Erstes Viertel den 27. Morg. 5 Uhr 38 M.

Mai. Vollmond den 4. Abends 9 Uhr 55 Min. — Letztes Viertel den 11. Nachm. 5 Uhr 8 M. — Neumond den 18. Abends 9 Uhr 5 M. — Erstes Viertel den 26. Nachts 11 Uhr 20 M.

Juni. Vollmond den 3. früh 7 Uhr 21 M. — Letztes Viertel den 9. Abds. 10 Uhr 36 M. — Neumond den 17. Vorm. 10 Uhr 44 M. mit einer sichtb. Sonnenfinsterniß. — Erstes Viertel den 25. Nachm. 2 Uhr 40 Min.

Juli. Vollmond den 2. Nachm. 3 Uhr 9 Min. — Letztes Viertel den 9. früh 5 Uhr 30 M. — Neumond den 17. früh 1 Uhr 36 M. — Erstes Viertel den 25. früh 3 Uhr 30 M. — Vollmond den 31. Abds. 10 Uhr 11 Min.

August. Letztes Viertel den 7. Nachm. 3 Uhr 5 M. — Neumond den 15. Nachm. 5 Uhr 6 Min. — Erstes Viertel den 23. Nachm. 2 Uhr 6 Min. — Vollmond den 30. früh 5 U. 21 M.

September. Letztes Viertel den 6. früh 4 Uhr 16 Min. — Neumond den 14. Morg. 8 Uhr 39 M. — Erstes Viertel den 21. Nachts 10 Uhr 52 M. — Vollmond den 28. Nchm. 1 Uhr 46 Min.

Oktober. Letztes Viertel den 5. Abends 9 Uhr 9 Min. — Neumond den 13. Nachts 11 Uhr 51 M. — Erstes Viertel den 21. Morg. 6 Uhr 23 Min. — Vollmond den 28. früh 12 U. 28 M.

November. Letztes Viertel den 4. Nachm. 4 Uhr 59 Min. — Neumond den 12. Nachm. 2 Uhr 24 M. — Erstes Viertel den 19. Nachm. 1 Uhr 31 Min. — Vollmond den 26. Nachm. 2 Uhr 9 Min.

Dezember. Letztes Viertel den 4. Nachm. 2 Uhr 13 Min. — Neumond den 12. früh 3 Uhr 57 Min. mit einer unsichtbaren Sonnenfinsterniß. — Erstes Viertel den 18. Abends 9 Uhr 22 Min. — Vollmond den 26. Morg. 6 Uhr 43 M.

Tabelle der beweglichen Feste.

Jahres-Zahl.	Ascher-Mittwoch.	Ostern.	Pfingsten.	1. Advents-Sonntag.
1891	11. Febr.	29. März	17. Mai	29. Nov.
1892	2. März	17. April	5. Juni	27. Nov.
1893	15. Febr.	2. April	21. Mai	3. Dezbr.
1894	7. Febr.	25. März	13. Mai	2. Dezbr.
1895	27. Febr.	14. April	2. Juni	1. Dezbr.
1896	19. Febr.	5. April	24. Mai	29. Nov.
1897	3. März	18. April	6. Juni	28. Nov.
1898	23. Febr.	10. April	29. Mai	27. Nov.



Kalendarium für das Jahr 1890. I. Semester.

Januar.			Februar.			März			Notizen.
1	M	Neujahr. Jesus.	1	S	Ignatius, B. u. M.	1	S	† Suitbert. Eud.	
2	D	Makarius, Abt.	2	S	Mariä Lichtm.	2	S	Jovin. Simplic.	
3	F	Genovefa, Jungfr.	3	M	Blasius, B. u. M.	3	M	Kunigunde, K.	
4	S	Titus. Rigobert.	4	D	Andreas Cors.	4	D	Kasimir. Lucius.	
5	S	Telesphorus.	5	M	Agatha, Jgfr.	5	M	Friedrich. Phokas.	
6	M	Hl. 3 Könige.	6	D	Titus. Dorothea.	6	D	Coleta. Fridol.	
7	D	Valentin. Luzian.	7	F	Romuald. Rich.	7	F	Thomas v. Aquin.	
8	M	Erhard. Severin.	8	S	Joh. v. Matha.	8	S	Johann v. Gott.	
9	D	Julian u. Basil.	9	S	Cyrill. Apollonia.	9	S	Franziska R.	
10	F	Agathon, Papst.	10	M	Scholastika, J.	10	M	40 Ritter. Attal.	
11	S	Hyginus. Theodos.	11	D	Jonas. Adolph.	11	D	Sophronius.	
12	S	Probus. Arkadius.	12	M	Eulalia. Gaud.	12	M	Mittef. Gregor.	
13	M	Leontius. Glaph.	13	D	Benignus. Kath.	13	D	Roderich. Euphras.	
14	D	Felix v. Nola.	14	F	Valentinus, M.	14	F	Mathildis, K.	
15	M	Paulus. Maurus.	15	S	Faustin. u. Jov.	15	S	Longinus, M.	
16	D	Marcellus, P. M.	16	S	Onesim. Juliana.	16	S	Heribert, B.	
17	F	Antonius, Abt.	17	M	Theodul. Fintan.	17	M	Patrizius, B.	
18	S	Petri Stuhlf. z. R.	18	D	Fastnacht. Sim.	18	D	Cyrill. Narziß.	
19	S	Namen Jesufest.	19	M	† Aschermittw. ●	19	M	Josef, Nhrv. J.	
20	M	Fabian u. Sebast.	20	D	Nilus u. Zenobia.	20	D	Cuthb. Wolfr. ●	
21	D	Agnes. Meinr. ●	21	F	Eleonora. Sever.	21	F	Benedikt, Ordst.	
22	M	Vincenz. Anastas.	22	S	Petri Stuhlf.	22	S	Benven. Nikolaus.	
23	D	Mariä Vermhlg.	23	S	Petrus Dam.	23	S	Victorian u. G.	
24	F	Timotheus, B.	24	M	Mathias, Apost.	24	M	Gabriel. Sim.	
25	S	Pauli Bekehrung.	25	D	Walburgis. Cäsar.	25	D	Mariä Verkdg.	
26	S	Polykarp, B.	26	M	† Quat. Mecht. ☽	26	M	Ludger. Emanuel.	
27	M	Johann Chrys. ☽	27	D	Leander, Bischof.	27	D	Philetus u. Lydia.	
28	D	Karl d. G. Leonid.	28	F	† Rufin u. Theoph.	28	F	Mar. 7 Schm. ☽	
29	M	Franz v. Sales.				29	S	Ludolph. Eustas.	
30	D	Martina, J. u. M.				30	S	Palmf. Quirin.	
31	F	Petrus Nolas.				31	M	Benjamin. Balb.	

April.			Mai.			Juni.			
1	D	Hugo, Bischof.	1	D	Philipp u. Jakob.	1	S	Hl. Dreifaltigk.	
2	M	Franz von Paula.	2	F	Athanasius, K.	2	M	Erasmus. Marc.	
3	D	† Gründ. Agape.	3	S	Hl. † Auffind.	3	D	Klotild. Oliva.	
4	F	† Charfr. Isidor.	4	S	Monika. Flor.	4	M	Franz Caracciol.	
5	S	† Chars. Vinc.	5	M	Pius V., Papst.	5	D	Frohnleichnsf.	
6	S	Hl. Osterf. Cels.	6	D	Johann v. Lat.	6	F	Norbertus, B.	
7	M	Osterm. Herm.	7	M	Stanislaus, B.	7	S	Robert, Abt.	
8	D	Walter. Redempt.	8	D	Michaels Ersch.	8	S	Medardus, B.	
9	M	Waltr. M. Cleoph.	9	F	Gregor v. Naz., B.	9	M	Primus u. Fel.	
10	D	Ezechiel, Prophet.	10	S	Antonin, Bischof.	10	D	Margaret. v. Sch.	
11	F	Leo, Papst u. K.	11	S	Mamertus, B.	11	M	Barnabas, Ap.	
12	S	Constant. Zeno.	12	M	Bittag. Pankratius.	12	D	Johannes v. Fac.	
13	S	Hermenegildus.	13	D	Bittag. Servatius, B.	13	F	Herz Jesuf. Anton.	
14	M	Justin. Tiburtius.	14	M	Bittag. Bonifazius.	14	S	Basilius d. Gr.	
15	D	Victorin. Cresc.	15	D	Chr. Himmelf.	15	S	Vitus. Modest.	
16	M	Lambert. Jos. Lab.	16	F	Johann v. Nep.	16	M	Benno. Luitgard.	
17	D	Anicet. Rudolf.	17	S	Paschalis Baylon.	17	D	Gundulf. Ism. ●	
18	F	Speers. Apollon.	18	S	Venanz. Erich. ●	18	M	Marcus u. Marc.	
19	S	Expedit. Emma. ●	19	M	Petrus Cölest.	19	D	Juliana Falcon.	
20	S	Hildegund. Wibo.	20	D	Bernardin v. S.	20	F	Silverius, P.	
21	M	Anselmus. Silver.	21	M	Hospitius.	21	S	Aloysius v. Gonz.	
22	D	Soter u. Cajus.	22	D	Emil. Rita.	22	S	Paulinus. Eberh.	
23	M	Georgius, M.	23	F	Desiderius, B.	23	M	† Edeltraud.	
24	D	Fidelis v. Sigm.	24	S	† Maria Hilf.	24	D	Joh. der Täufer.	
25	F	Marcus, Ev.	25	S	Hl. Pfingstfest.	25	M	Wilhelm. Prosp. ☽	
26	S	Maria v. g. Rath.	26	M	Pfingst-Mon. ☽	26	D	Johann u. Paul.	
27	S	Jos. Schutzf. ☽	27	D	M. Magdal. Beda.	27	F	Ladislaus, K. v. U.	
28	M	Paul v. K. Vitalis.	28	M	† Quat. Augustin.	28	S	† Leo II., Irenäus.	
29	D	Petrus, Mart.	29	D	Maximinus, B.	29	S	Peter u. Paul.	
30	M	Katharina v. S.	30	F	† Ferdinand. Fel.	30	M	Pauli Gedächtniß.	
			31	S	† Angela v. Mer.				



Kalendarium für das Jahr 1890. II. Semester.

		Juli.			August.			September.
1	D	Theobald, Eins.	1	F	Petri Kettenfeier.	1	M	Aegyd. 12 Brüder.
2	M	Mariä Heims.	2	S	Alphons M. v. Lig.	2	D	Stephan, K.
3	D	Eulogius. Heliod.	3	S	Port.-Ablaß.	3	M	Aigulph. Degenh.
4	F	Ulrich. Flavian.	4	M	Dominikus. Perp.	4	D	Rosalia, Jungfr.
5	S	Cyrill. u. Method.	5	D	Mariä Schnee.	5	F	Laurent. Justin.
6	S	Hl. Blutf. Isaias.	6	M	Verklär. Christi.	6	S	Magnus. Petr.
7	M	Willibald. Edilbg.	7	D	Cajetan. Don.	7	S	Regina, J. u. M.
8	D	Kilian. Kolonat.	8	F	Cyriakus, Mart.	8	M	Mariä Geburt.
9	M	Veronika Giul.	9	S	Romanus, Mart.	9	D	Dorotheus.
10	D	7 Brüder, M.	10	S	Laurentius, M.	10	M	Nikolaus v. Toled.
11	F	Pius I., Papst.	11	M	Susanna. Phil.	11	D	Aemilian. Protus.
12	S	Johann Gualb.	12	D	Klara, J. u. A.	12	F	Guido. Sacerdos.
13	S	Anakletus, P.	13	M	Hippolyt. u. Cass.	13	S	Nothburga. Amat.
14	M	Bonaventura, B.	14	D	Eusebius, B.	14	S	Mariä Namen.
15	D	Heinrich, K. Ap. T.	15	F	Mar. Himmelf.	15	M	Nikomedes.
16	M	Maria v. B. C.	16	S	Hyacinth. Rochus.	16	D	Cornelius, M.
17	D	Alexius, Bek.	17	S	Amor. Relindis.	17	M	Quat. Hildeg.
18	F	Camillus. Friedr.	18	M	Joachim. Helena.	18	D	Joseph v. Cupert.
19	S	Vinzenz v. Paul.	19	D	Sebald. Ludwig.	19	F	Januarius, B.
20	S	Scapulierf. Marg.	20	M	Bernhard, Abt.	20	S	Eustachius, M.
21	M	Praxedes. Daniel.	21	D	Joh. Franziska.	21	S	Matthäus, Ap.
22	D	Maria Magdalen.	22	F	Symphorian.	22	M	Moriz. Emmeram.
23	M	Apollinaris, B.	23	S	Philipp Benit.	23	D	Linus. Thekla.
24	D	Christina, J. u. M.	24	S	Herz Mariäfest.	24	M	Rupert. Gerhard.
25	F	Jakob d. Aelt.	25	M	Ludwig, K.	25	D	Pacificus. Cleoph.
26	S	Anna, Mutt. Mar.	26	D	Zephyrinus, P.	26	F	Cyprian. Justina.
27	S	Pantaleon, M.	27	M	Joseph v. Calas.	27	S	Kosmas u. Dam.
28	M	Nazarius.	28	D	Augustin. Hermes.	28	S	Wenzeslaus.
29	D	Martha, Jungfr.	29	F	Johannes Enthpt.	29	M	Michael, Erzengel.
30	M	Abdon u. Senn.	30	S	Rosa v. Lima.	30	D	Hieronymus. Urs.
31	D	Ignatius v. Loj.	31	S	Schutzengelfest.			

		Oktober.			November.			Dezember.
1	M	Remigius, B.	1	S	Allerheiligen.	1	M	Eligius. Natalia.
2	D	Leodegar. Gerin.	2	S	Justus.	2	D	Bibiana, J. u. M.
3	F	Kandidus. Ewald.	3	M	Allerseelen.	3	M	Franz Xaver.
4	S	Franz v. Assisi.	4	D	Karl Borrom.	4	D	Barbara, J.
5	S	Rosenkranzf.	5	M	Zacharias, Proph.	5	F	Sabbas, Abt.
6	M	Bruno, Ord.-St.	6	D	Leonardus. Bek.	6	S	Nicolaus, B.
7	D	Sergius u. Bach.	7	F	Engelbert, B.	7	S	Ambrosius, C.
8	M	Brigitta, Wwe.	8	S	4 gekr. Br. Gottfr.	8	M	Mariä Empfg.
9	D	Dionysius, B.	9	S	Mariä Schutzfest.	9	D	Leocadia, J. u. M.
10	F	Franz v. Borgias.	10	M	Andreas Avell.	10	M	Melchiades, P.
11	S	Gummar. Firmin.	11	D	Martinus, B.	11	D	Damasus, P.
12	S	Maximilian.	12	M	Martinus, P.	12	F	Synesius, M.
13	M	Eduard, König.	13	D	Didacus, Bek.	13	S	Lucia. Ottilia.
14	D	Callistus. Burkard.	14	F	Josaphat. Elisab.	14	S	Spiridion. Nicas.
15	M	Theresia, Jgfr.	15	S	Gertrudis, J.	15	M	Christiana.
16	D	Gallus, Abt.	16	S	Edmund. Othmar.	16	D	Eusebius. Adelhd
17	F	Hedwig. Flor.	17	M	Gregor, Wundrth.	17	M	Quat. Lazarus
18	S	Lukas, Evang.	18	D	Odo. Auda.	18	D	Gratian. Wun.
19	S	Kirchweihfest.	19	M	Elisabeth, W.	19	F	Adjutus. Fausta.
20	M	Johannes Cant.	20	D	Felix v. Valois.	20	S	Liberatus u. Baj.
21	D	Ursula. Hilar.	21	F	Mariä Opferung.	21	S	Thomas, Apst.
22	M	Cordula. Salome.	22	S	Cäcilia, J.	22	M	Demetrius.
23	D	Joh. Capist. Boeth.	23	S	Clemens, P.	23	D	Victoria, J. u. M.
24	F	Raphael, Erz.	24	M	Joh. v. Kr. Chrys.	24	M	Adam und Eva.
25	S	Chrysanth. u. Dar.	25	D	Katharina, J.	25	D	Hl. Christtag.
26	S	Evaristus, P. u. M.	26	M	Petrus v. Alex.	26	F	Stephanus.
27	M	Capitolina. Eroth.	27	D	Virgilius. Bilh.	27	S	Johannes, A. u. E.
28	D	Simon u. Juda.	28	F	Hortulanus.	28	S	Unschuld. Kinder.
29	M	Ermelinde. Euseb.	29	S	Saturnin, B.	29	M	Thomas, Erzb.
30	D	Lukanus. Eutrop.	30	S	Advent Andreas.	30	D	Rainer. Liberius.
31	F	Wolfgang, B.				31	M	Sylvester, P.

Notizen.

Wochen-Stundenplan.

Sonntag ....

Montag ....

Dienstag ....

Mittwoch ....

Donnerstag ....

Freitag ....

Samstag ....

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

MISSA VIII. TONI

„PUISQUE J'AY PERDU"

QUATUOR VOCUM

AUCTORE

ORLANDO LASSO.

USUI PRACTICO MAGIS ACCOMODAVIT IGN. MITTERER.



Vorwort.

Dr. Carl Proske hatte in der ersten Auflage der Musica divina vorliegende Messe aus einem gedruckten Prachtwerke*) in Partitur gebracht und als fünfte des ersten Bandes edirt. Jede der 18 Messen dieses Druckes hat ein eigenes Titelblatt, so auch die Missa ad imitationem moduli: *„Puisque j'ay perdu"*, welche als zweite unter acht vier-, sechs fünf-, drei sechs- und einer achtstimmigen Messen eingereiht ist. Auf dem 2. Blatte befindet sich das Bildniss von Lassus mit der Angabe in lateinischer Sprache „39 Jahre alt"; da 1520 als Geburtsjahr feststeht, so fällt das Porträt in das Jahr 1559.

Ueber die Composition äusserte sich Dr. Proske Seite LXIV der I. Auflage: „Sie enthält in Hinsicht auf Schönheit der Melodie und Gediegenheit der Harmonie einen ausgezeichneten Werth. Im Original die natürlichen Schlüssel Tonart: Hypomixolydisch. Die Intonation muss um einen ganzen Ton, nach Umständen um eine kleine Terz gesteigert werden."

Wenn der Unterzeichnete in der zweiten Auflage diese Messe Orlando's mit einer anderen desselben Meisters vertauscht hat, so geschah dies mit schwerem Herzen aus folgenden Gründen: a) Die beiden Duette Domine Deus im Gloria und Crucifixus im Credo waren auch für gut geschulte Chöre eine zu schwierige und undankbare Aufgabe. Der Rath, welcher Seite LXV von Proske — Mettenleiter für Cruxifixus gegeben wurde: „Wegen Tiefe des Basses könnte dieses Stück in die Oberoctave versetzt, und so von dem Discant (auch vom Mezzosopran) und vom Tenor gesungen werden" hatte sich nie als praktisch bewährt. Die beiden Sätze verursachen immer theils eine unschöne Leere, theils eine unnütze, durch concertirende Phrasen erzeugte Ausdehnung. Endlich war auch das Hosanna von zu langer Dauer. 2) Die Textunterlage, dem Originale getreu, nahm an den meisten Stellen zu wenig Rücksicht auf gute Declamation und auf Quantität von Silben; trotz aller Recitations- und Accentregeln konnte man unrichtige Accente für lange und kurze Silben nicht verdecken und beschönigen. 3) Einige Rhythmen gaben zu gehacktem und verzerrtem Vortrage überreiche Gelegenheit und mehrere Längen und zu ausgesponnene Wiederholungen ermüdeten.**)

Die Messe ist aber im Ganzen von einem so frischen und sprudelnden Schaffensgeist durchdrungen und enthält so packende, mächtige, feuerige Momente, dass es sich der Mühe verlohnte, eine Retouchirung der „verzeichneten"

---

*) Missae variis concentibus ornatae ab Orlando de Lassus. Cum cantico B. Mariae octo modis musicis variato. Parisiis apud Adrian. le Roy et Rob. Ballard, Regis typographos. 1577. Fol. Eine bibliographisch genaue Beschreibung siehe in Rob. Eitner's „Chronologischem Verzeichniss der gedruckten Werke von Hans Leo v. Hasler und Orl. de Lassus, Berlin, M. Bahn 1874, Einzelnausgabe der Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte V. und VI. Jahrgang."

**) Auch die Mittheilung des Verlegers, dass die Einzelstimmen zu dieser Messe beinahe in voller Stärke der Auflage noch vorhanden sind, musste die Vermuthung bestätigen, man wage sich nicht an diese Composition heran.

kleineren Einzelnheiten vorzunehmen und die farbenreiche in Melodie und Harmonie meisterhafte Composition unseren Kirchenchören mundgerechter und zugänglicher zu machen.

Der Unterzeichnete hat während seiner eilfjährigen Thätigkeit als Domcapellmeister dahier einzelne Theile dieser Messe jährlich aufgeführt und Herr Ign. Mitterer, z. Z. Propst zu Ehrenburg und Domcapellmeister in Brixen, hatte als ehemaliger Eleve der Kirchenmusikschule öfters Gelegenheit gehabt, die Schönheiten und Mängel der Orlando'schen Compositionen kennen zu lernen. Als tüchtiger Contrapunctist, feinfühliger Componist und praktischer Dirigent trat er deshalb an die dankbare und dankenswerthe Aufgabe heran, die Messe *Puisque j'ai perdu* in pietätvoller Weise zu redigiren, mit Vermeidung und Beseitigung der oben erwähnten Mängel und Ausschreitungen, und unter Angabe des Tempo und der entsprechenden Vortrags- und Athemzeichen, nebst Transposition in die grosse Obersecunde und Aenderung der drei C-Schlüssel in den Violinschlüssel.

Es ist unmöglich, eine Vergleichung zwischen dem Originale und der Bearbeitung Mitterer's anzustellen. Die hauptsächlichsten Modificationen sind:

a) Zugabe einer dritten Stimme (Tenor) bei Domine Deus und des Alt beim Crucifixus. Aehnliche Ergänzungen finden sich in den Münchener Codices handschriftlich für mehrere Messen Orlando's, meistens durch Ant. Bernabei im 17. Jahrhundert besorgt; ferner Verkürzungen, besser unnütze Wiederholungen an den erwähnten Stellen und Umbildung der Töne im Crucifixus, welche von Orlando für die phänomalen Bassstimmen der seiner Hofcapelle angehörigen Brüder Fischer berechnet waren und das allertiefste D, E u. s. w. forderten; ähnlich im Alt des Benedictus.

b) Rhythmische Correcturen im dritten Kyrie und besonders im zweiten Theile des Credo.

c) Abkürzung bei Domine Deus im Gloria, Crucifixus und Et resurrexit, sowie bei Hosanna und am Schlusse des Agnus Dei, dem auch der Text für Dona nobis pacem beigesetzt wurde.

d) Bessere, den natürlichen Regeln des Sprachgesanges und der Declamation mehr entsprechende Vertheilung der liturgischen Textworte unter die musikalisch durchschlagenden und packenden Motive und Melodien.

Die markigen, glänzenden und stets auf's Neue fesselnden, in kunstvollster und müheloser Verschlingung aneinandergereihten Motive und die daraus resultirenden, den vierstimmigen Satz auf's wirksamste verstärkenden und mannigfaltig gestaltenden Harmonien lassen die herrliche Composition nie veralten.

Es würde dem tüchtigen Bearbeiter zur höchsten Ehre gereichen, wenn dieser erste Versuch einer pietät- und verständnissvollen Bearbeitung von Werken Orlando's jenen Beifall fände, den er verdient.

Zu dieser Partitur, welche auch einzeln als Fascikel des Repertorium Musicae sacrae zu beziehen ist, werden Einzelstimmen erscheinen und in beliebiger Anzahl abgegeben.

Regensburg, 7. September 1889.

Dr. Fr. X. Haberl.



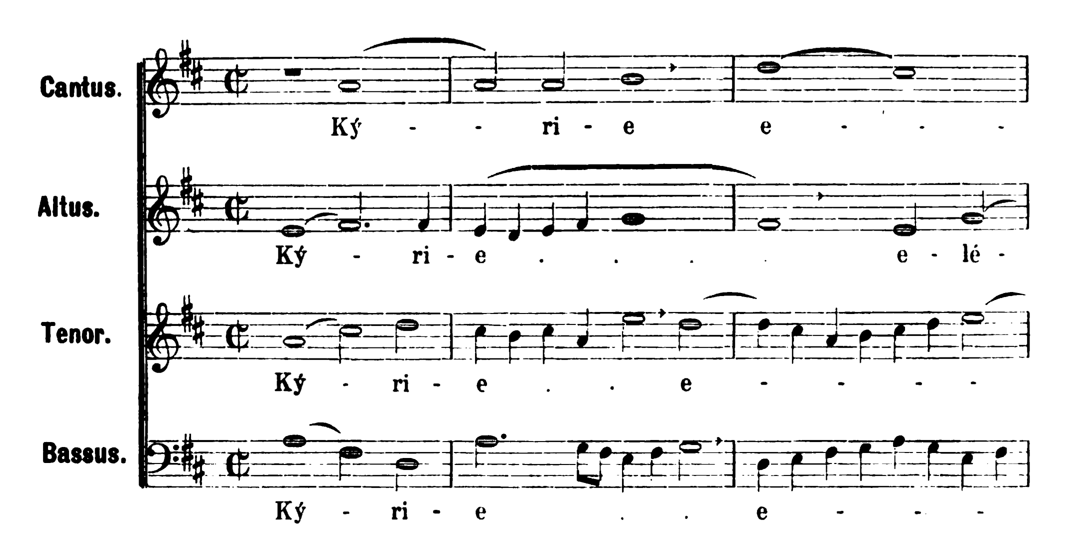
Missa VIII. Toni

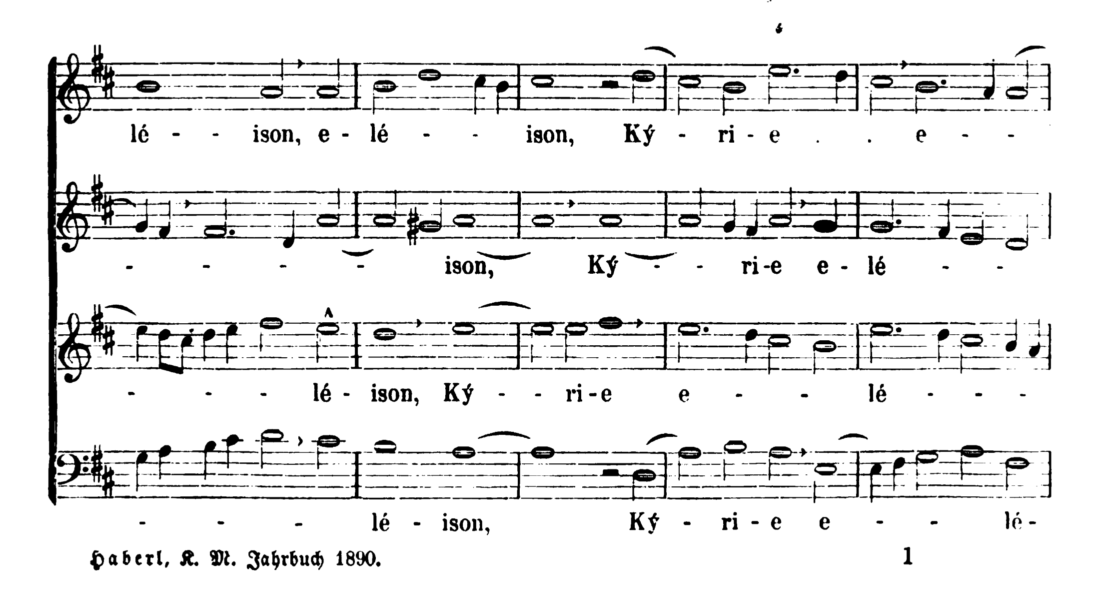
„Puisque j'ay perdu“

aut. Orlando Lasso.

Usui practico magis accomodavit Ign. Mitterer.

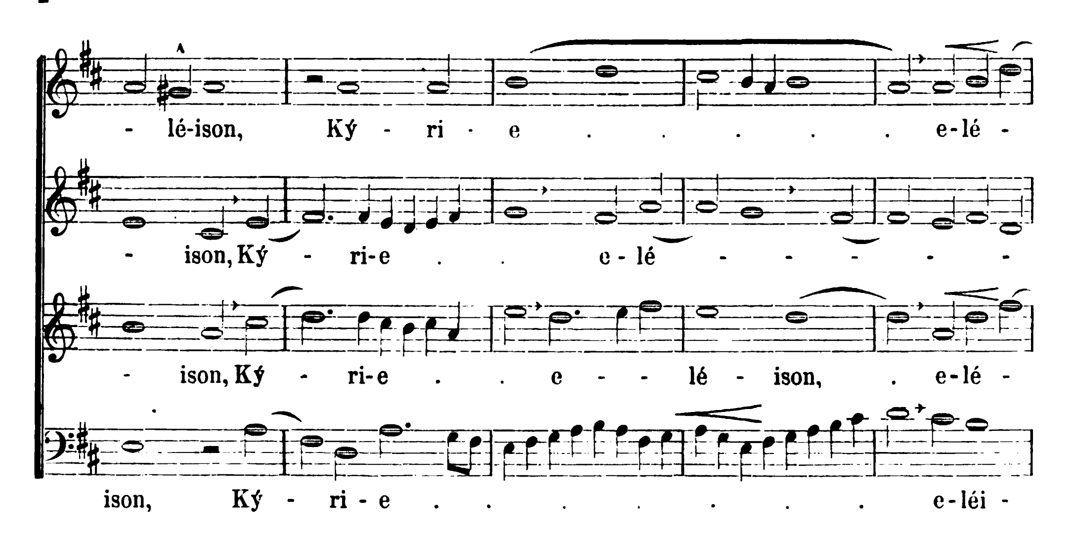
Kyrie.



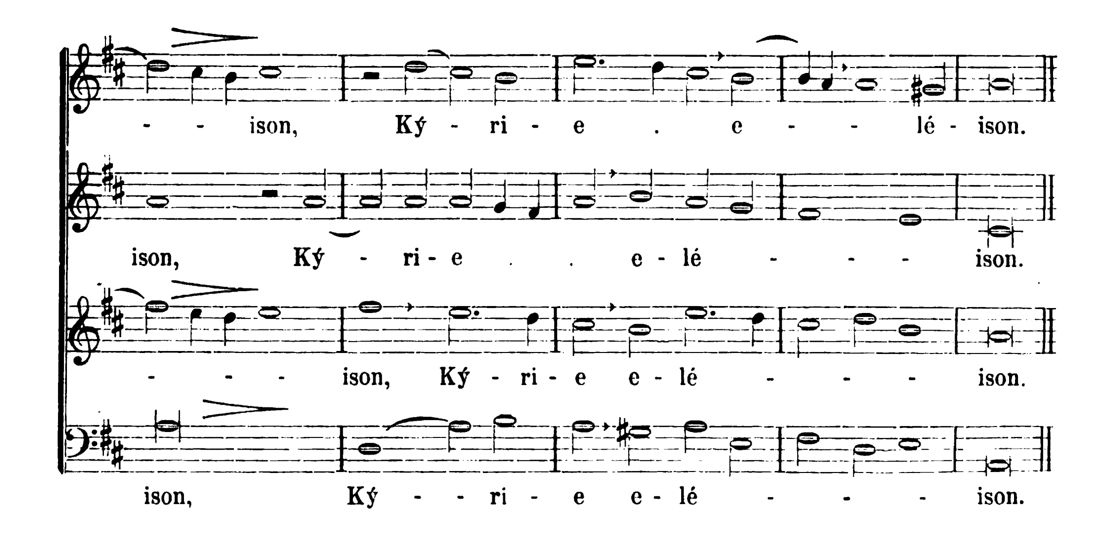




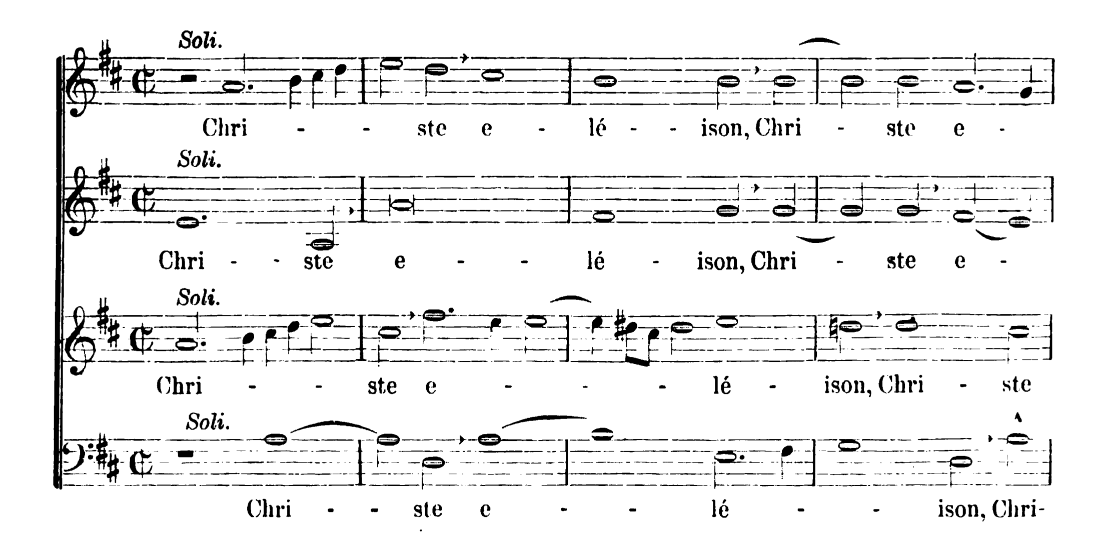




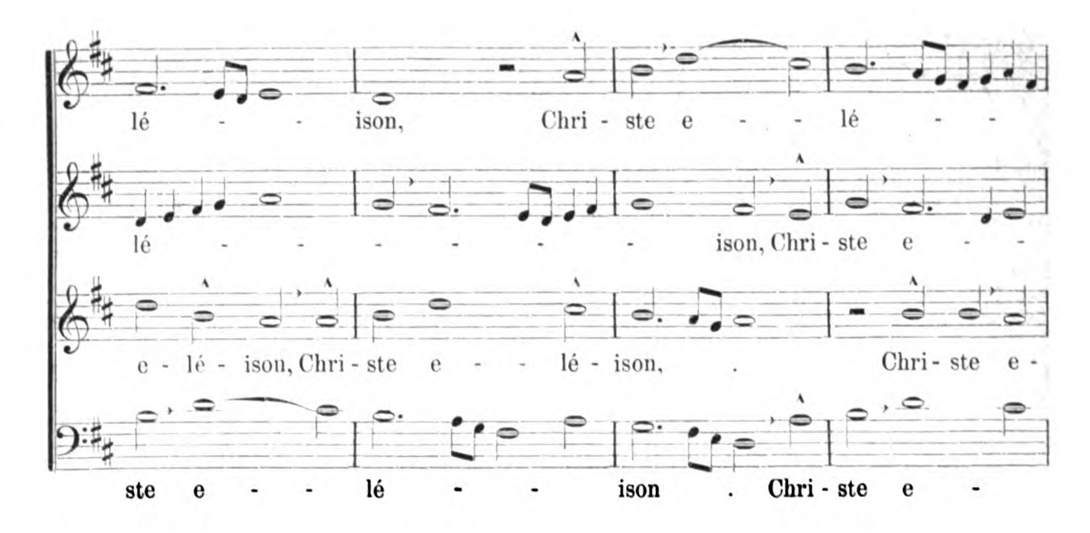
- lé-ison, Ký - ri - e . . . . . . e-lé -
- ison, Ký - ri-e . . e-lé - - - - - -
- ison, Ký - ri-e . . e - - lé - ison, . e-lé -
ison, Ký - ri - e . . . . e-léi -

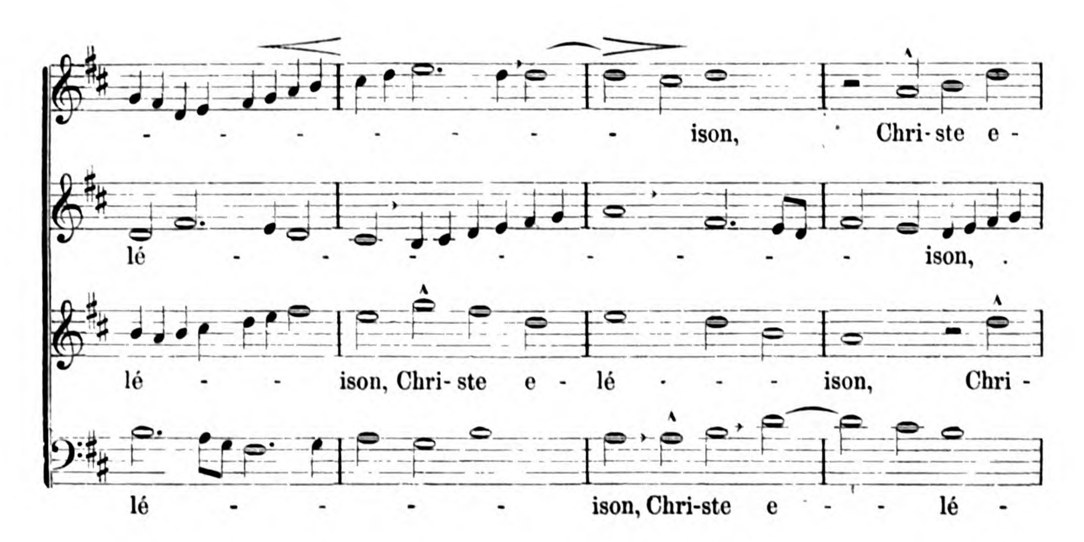


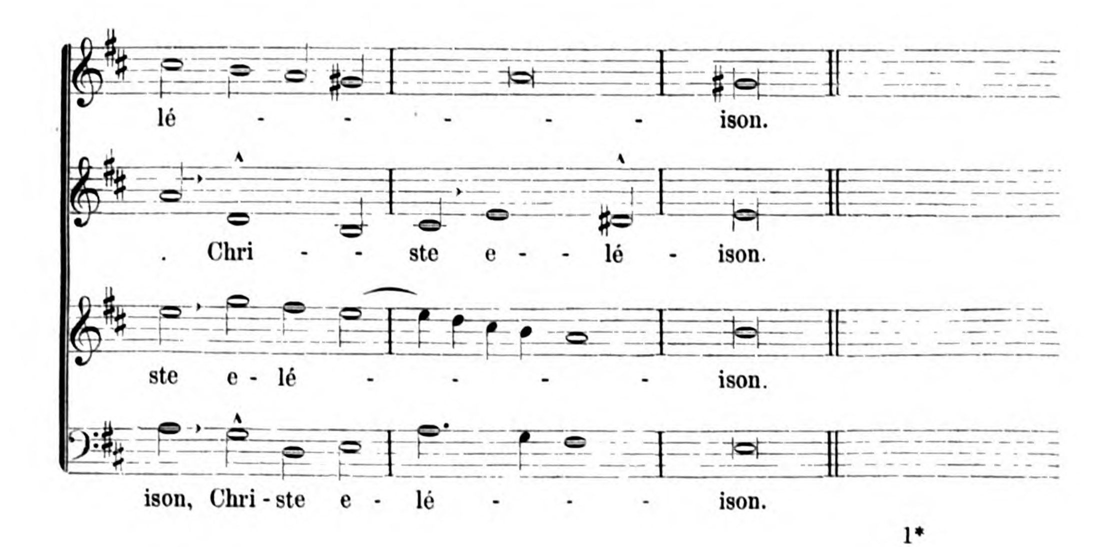
- - ison, Ký - ri - e . e - - lé - ison.
ison, Ký - ri - e . . e - lé - - - - ison.
- - - ison, Ký - ri - e e - lé - - - - ison.
ison, Ký - - ri - e e - lé - - - - ison.

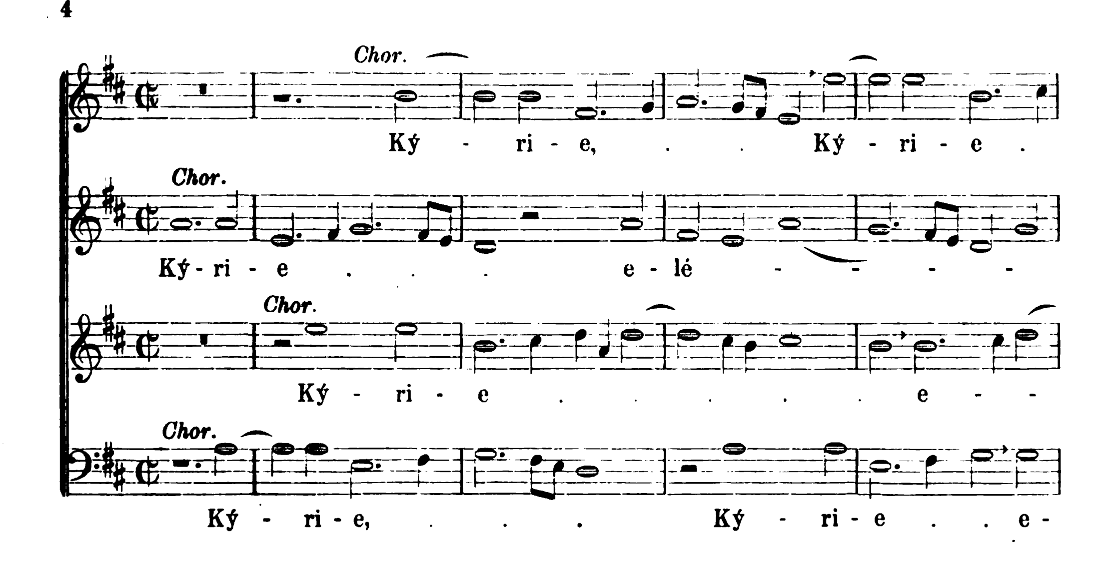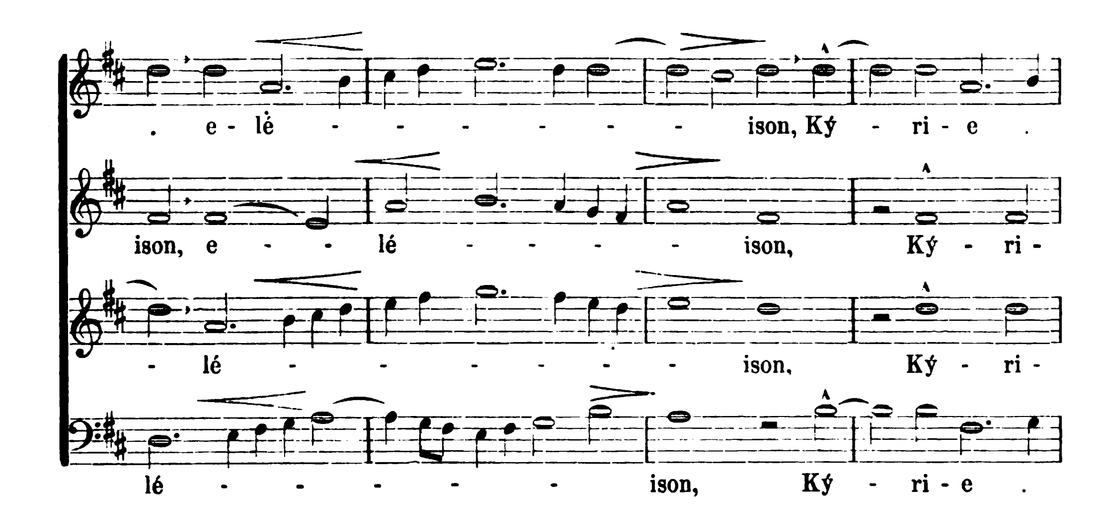


Soli.
Chri - - ste e - lé - - ison, Chri - ste e -
Soli.
Chri - - ste e - - - lé - ison, Chri - ste e -
Soli.
Chri - - ste e - - - - lé - ison, Chri - ste
Soli.
Chri - - ste e - - - lé - - - ison, Chri-
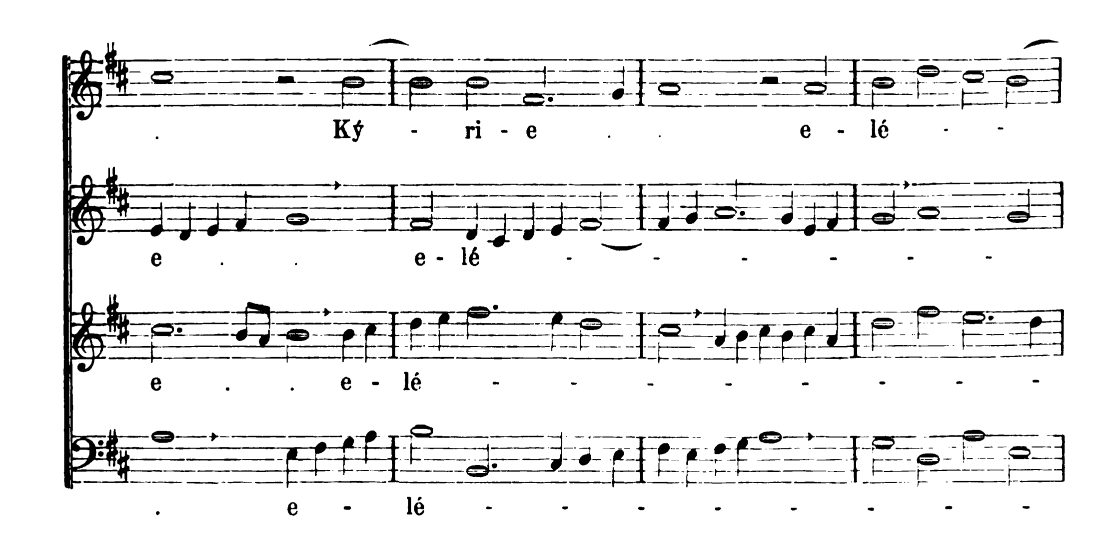

lé - - ison, Chri - ste e - - lé - -
lé - - - - - - - ison, Chri - ste e - -
e - lé - ison, Chri - ste e - - lé - ison, . Chri - ste e -
ste e - - - lé - - ison . Chri - ste e -

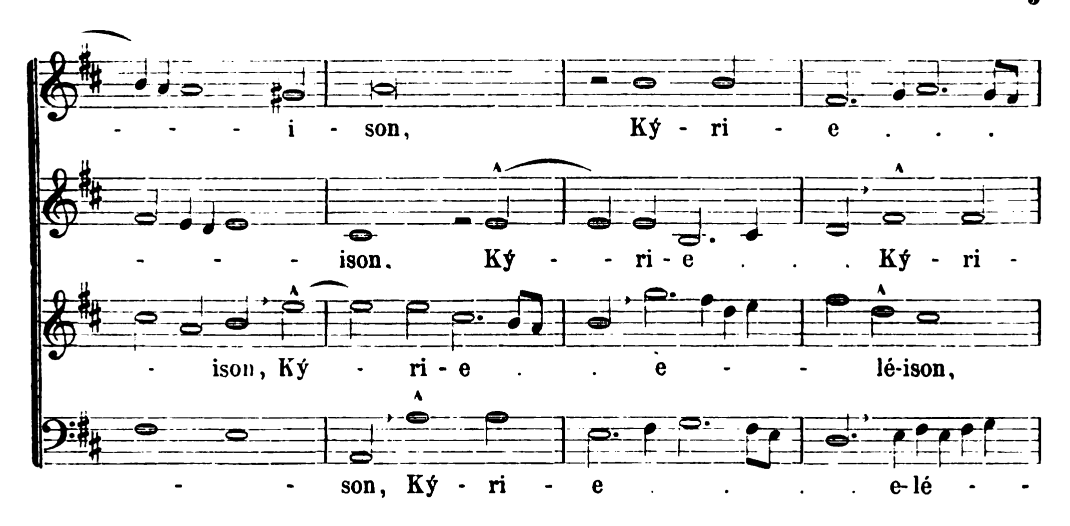

- - - - - - - - - ison, Chri - ste e -
lé - - - - - - - - - - ison, .
lé - - ison, Chri - ste e - lé - - - - ison, Chri -
lé - - - - - ison, Chri-ste e - - lé -
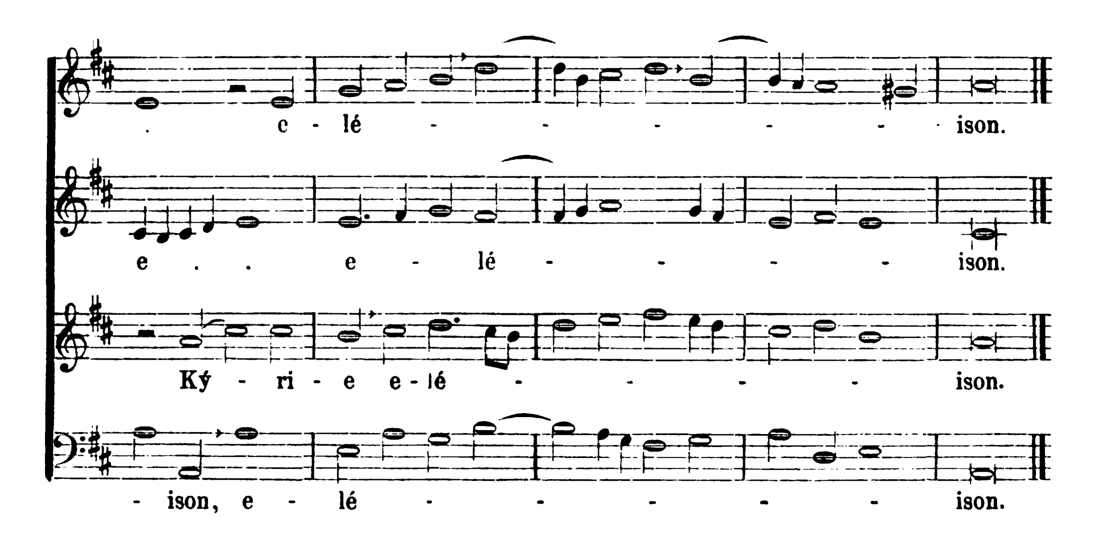

lé - - - - - - ison.
. Chri - - ste e - - lé - ison.
ste e - lé - - - - ison.
ison, Chri - ste e - lé - - - - ison.


Chor.
Ký - ri - e, . . Ký - ri - e .
Chor.
Ký - ri - e . . . . e - lé - - - - -
Chor.
Ký - ri - e . . . . . . e - -
Chor.
Ký - ri - e, . . . Ký - ri - e . . e -

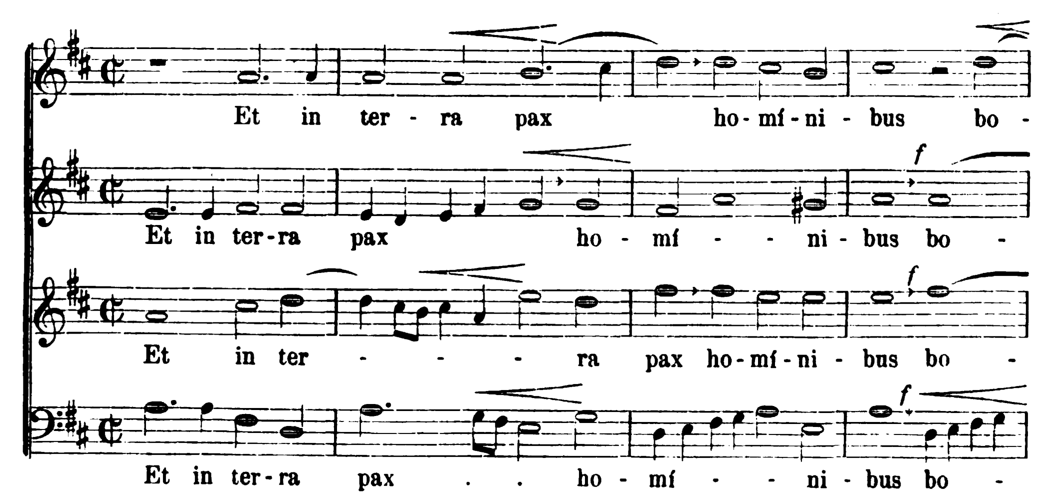

. e - lé - - - - - - - ison, Ký - ri - e .
ison, e - - lé - - - - - ison, Ký - ri -
- lé - - - - - - - - ison, Ký - ri -
lé - - - - - - ison, Ký - ri - e .

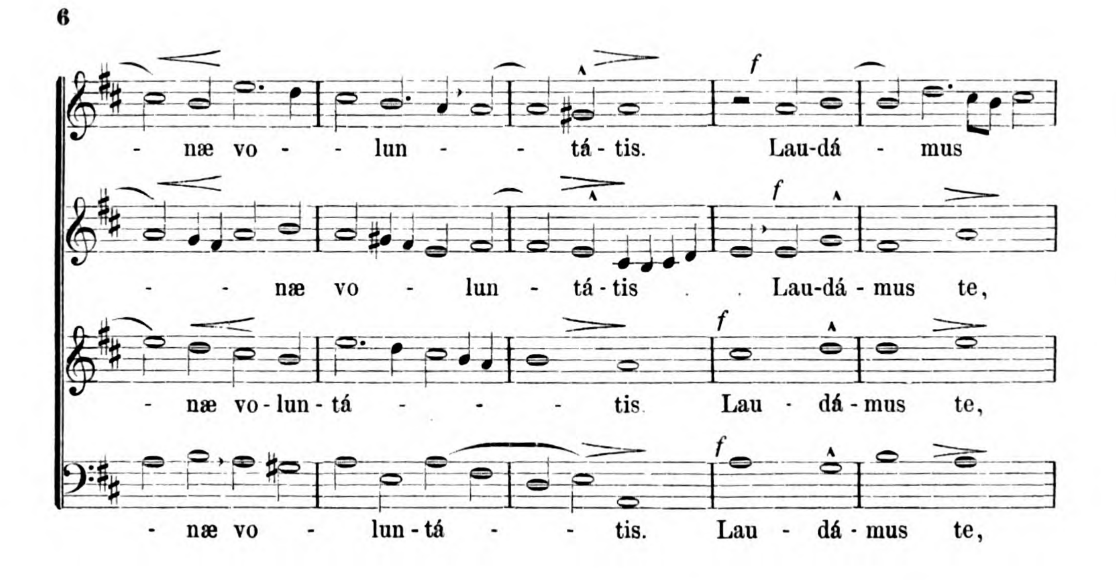

. Ký - ri - e . . e - lé - -
e . . e - lé - - - - - - - -
e . . e - lé - - - - - - - - - -
. e - lé - - - - - - - - - -

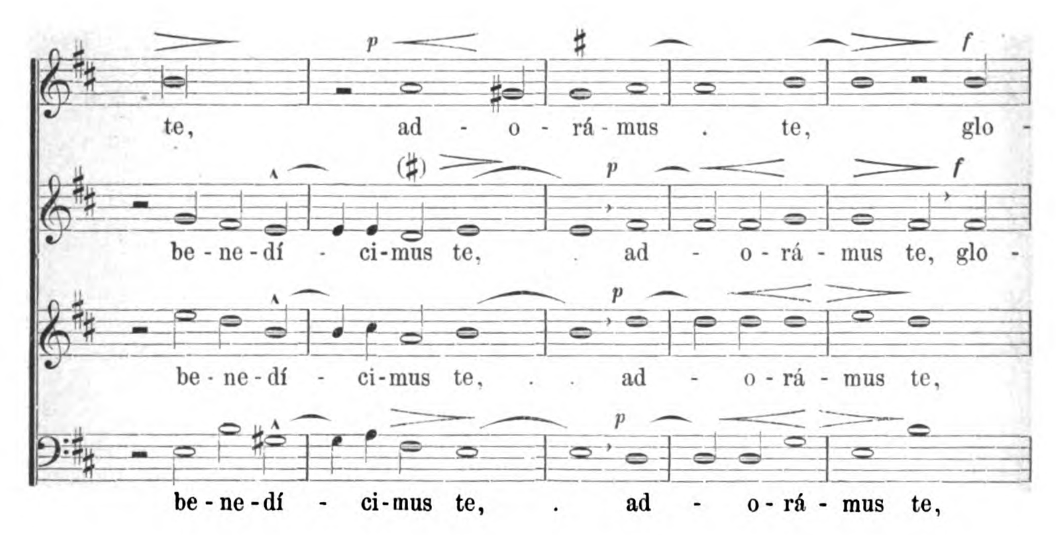


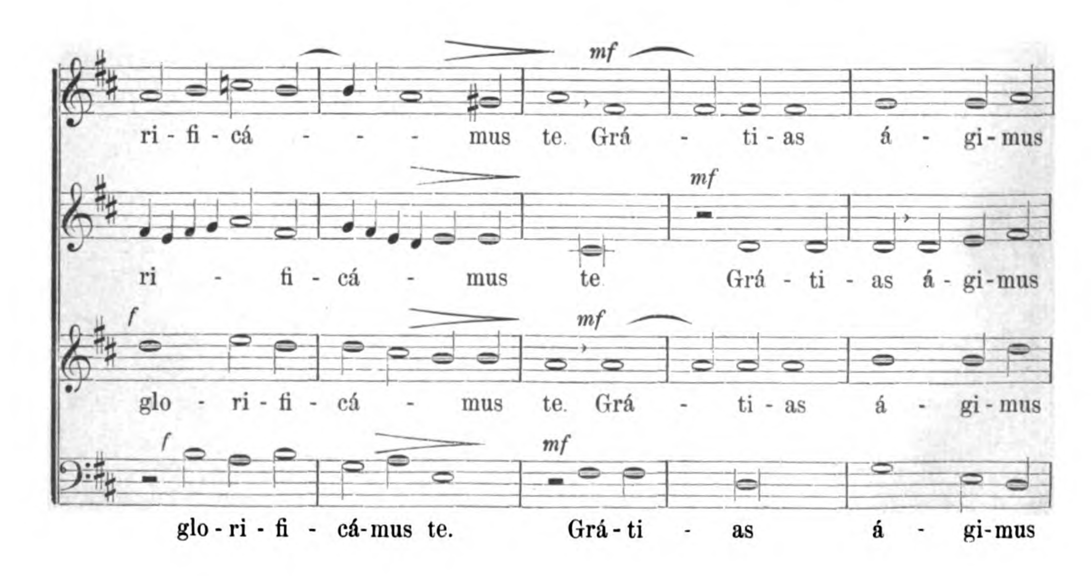


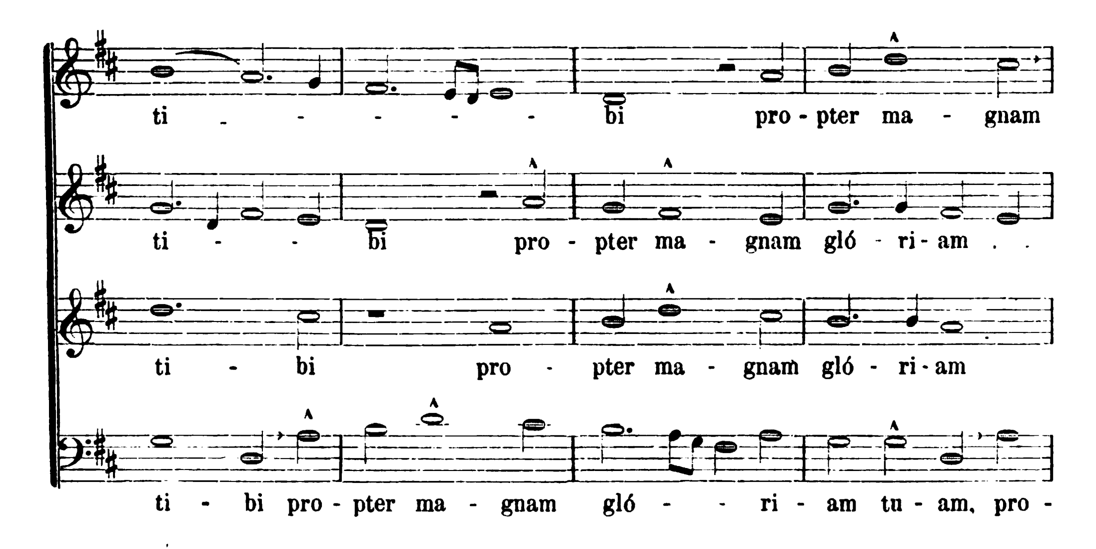
Gloria in excelsis Deo.

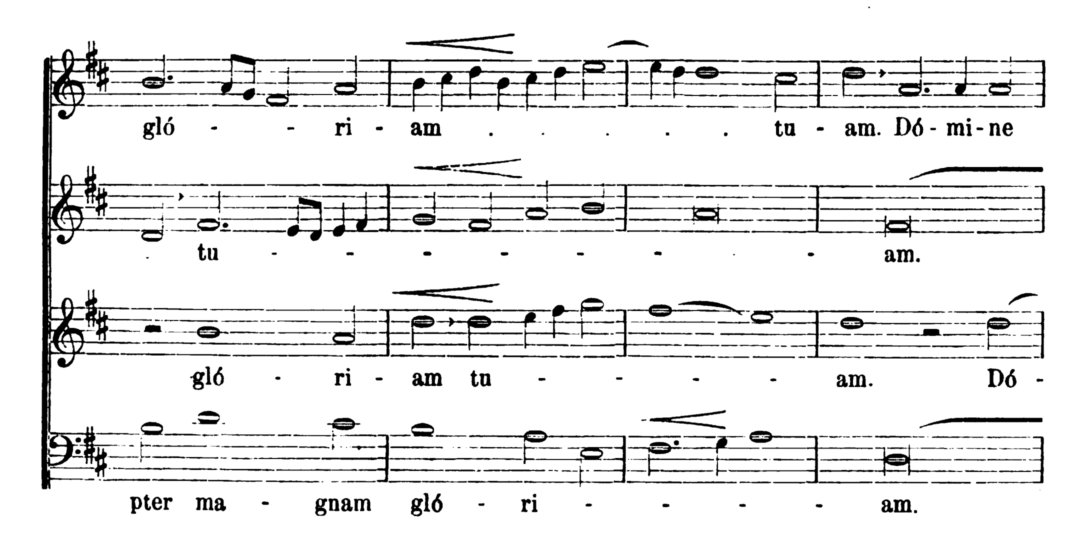


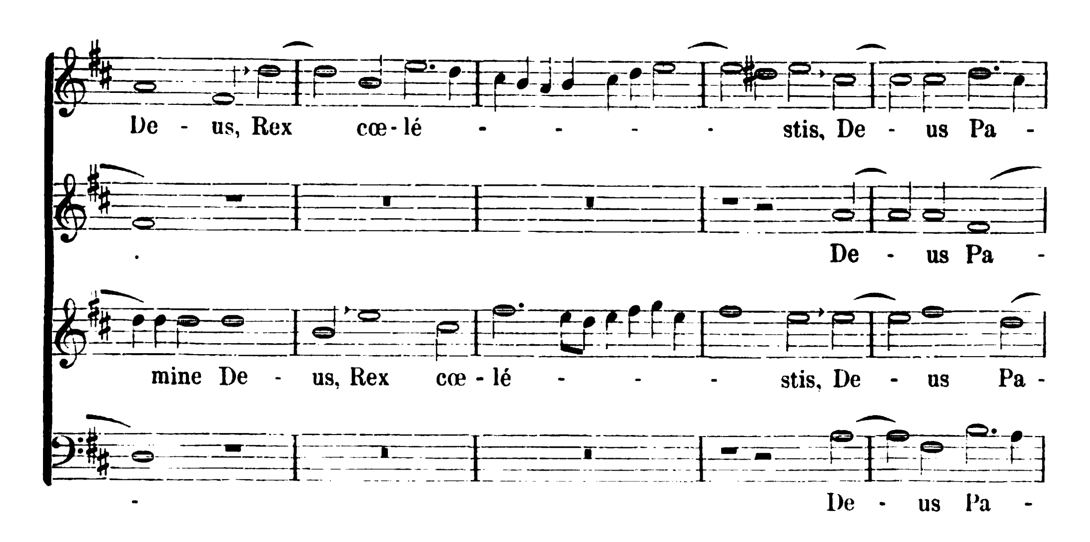

næ vo - lun - tá - tis. Lau-dá - mus
næ vo - lun - tá - tis . Lau-dá - mus te,
næ vo - lun - tá - tis. Lau - dá - mus te,
næ vo - lun - tá - tis. Lau - dá - mus te,
f
f
f
f

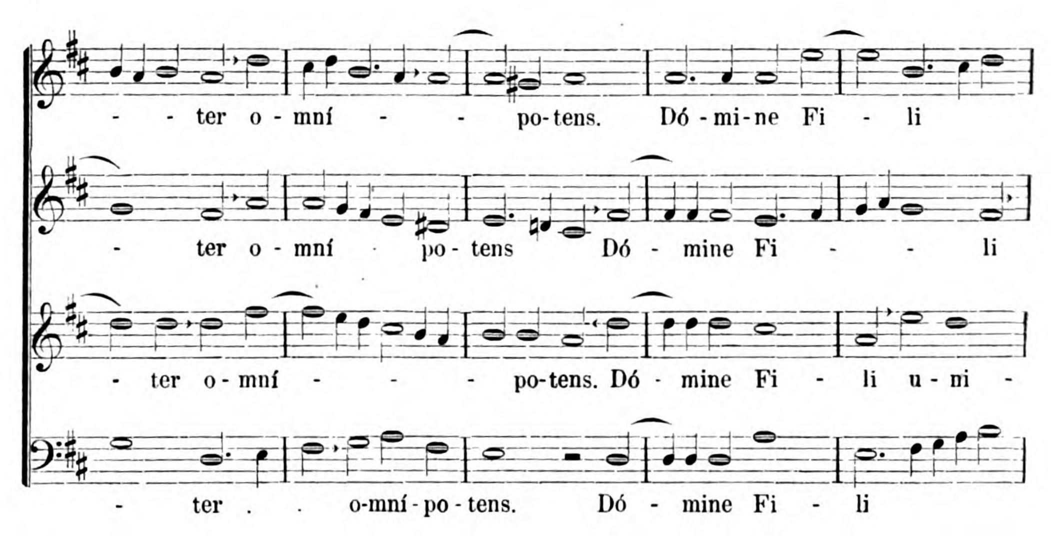

te, ad - o - rá - mus . te, glo -
be - ne - dí - ci - mus te, . ad - o - rá - mus te, glo -
be - ne - dí - ci - mus te, . . ad - o - rá - mus te,
be - ne - dí - ci - mus te, . ad - o - rá - mus te,
p
f

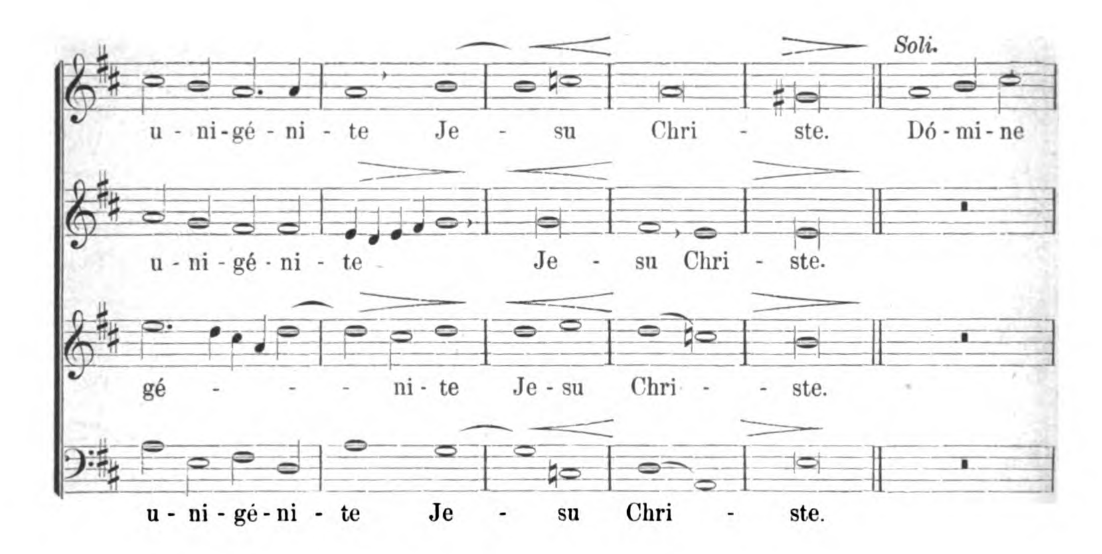

ri - fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus
ri - fi - cá - mus te Grá - ti - as á - gi - mus
glo - ri - fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus
glo - ri - fi - cá-mus te. Grá - ti - as á - gi - mus
mf
f

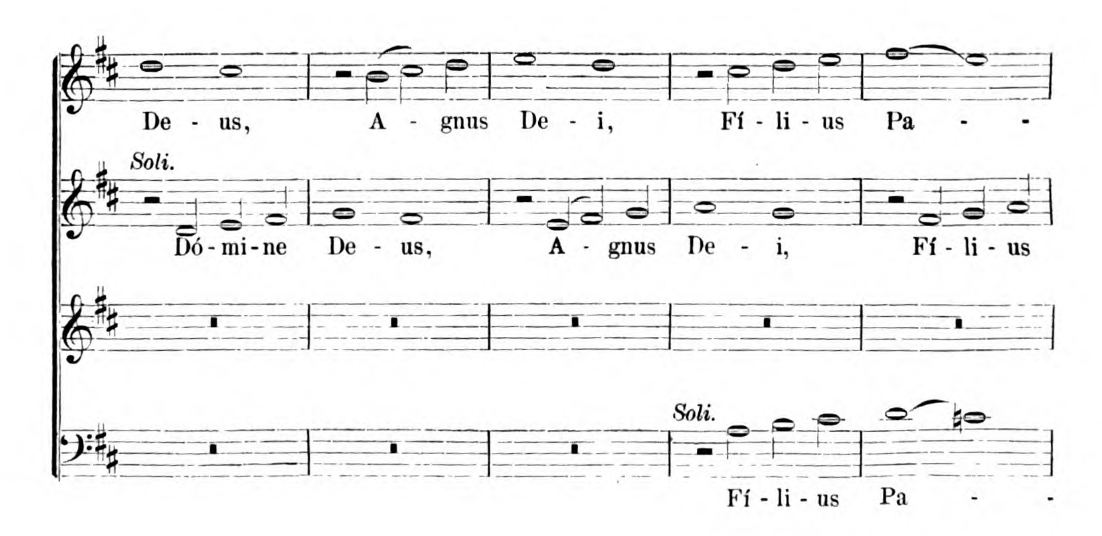

ti - - - - - - bi pro - pter ma - gnam
ti - - bi pro - pter ma - gnam gló - ri - am . .
ti - bi pro - pter ma - gnam gló - ri - am
ti - bi pro - pter ma - gnam gló - - ri - am tu - am, pro -

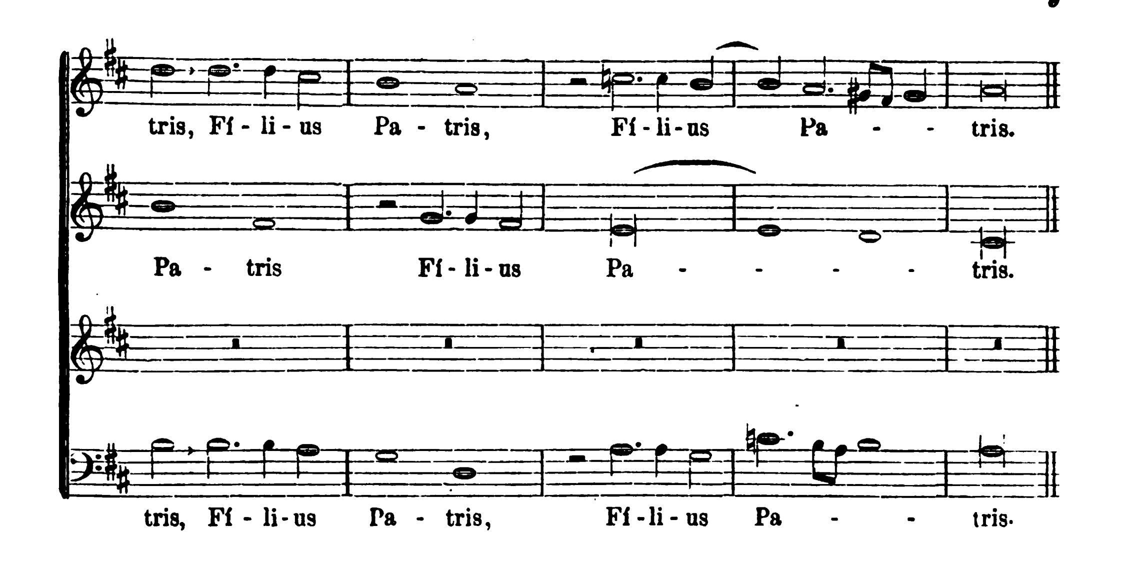

gló - - ri - am . . . . . tu - am. Dó - mi - ne
tu - - - - - - - - - am.
gló - ri - am tu - - - - - am. Dó -
pter ma - gnam gló - ri - - - - - am.
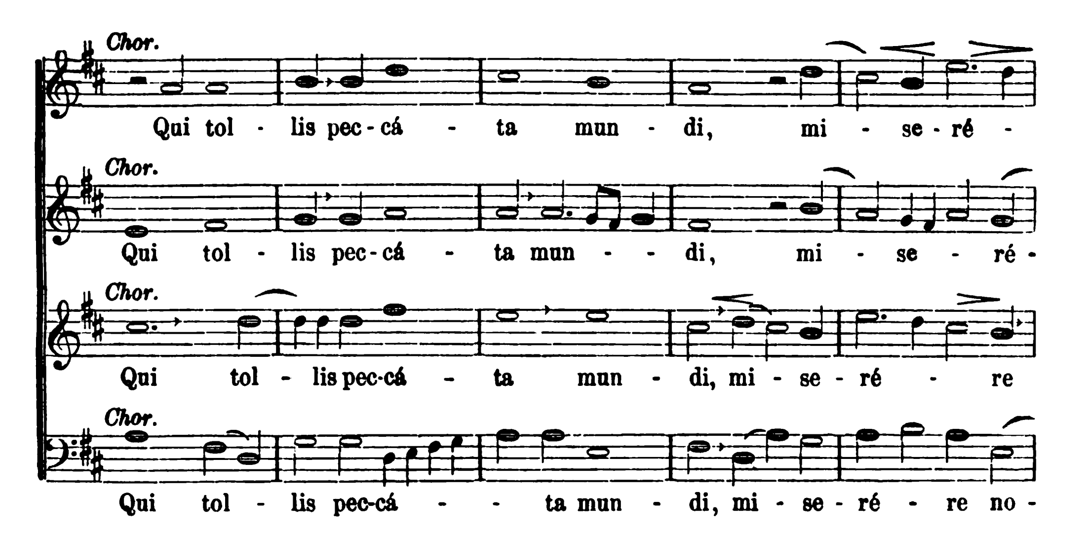

De - us, Rex cœ - lé - - - - stis, De - us Pa -
De - us Pa -
mine De - us, Rex cœ - lé - - - stis, De - us Pa -
De - us Pa -

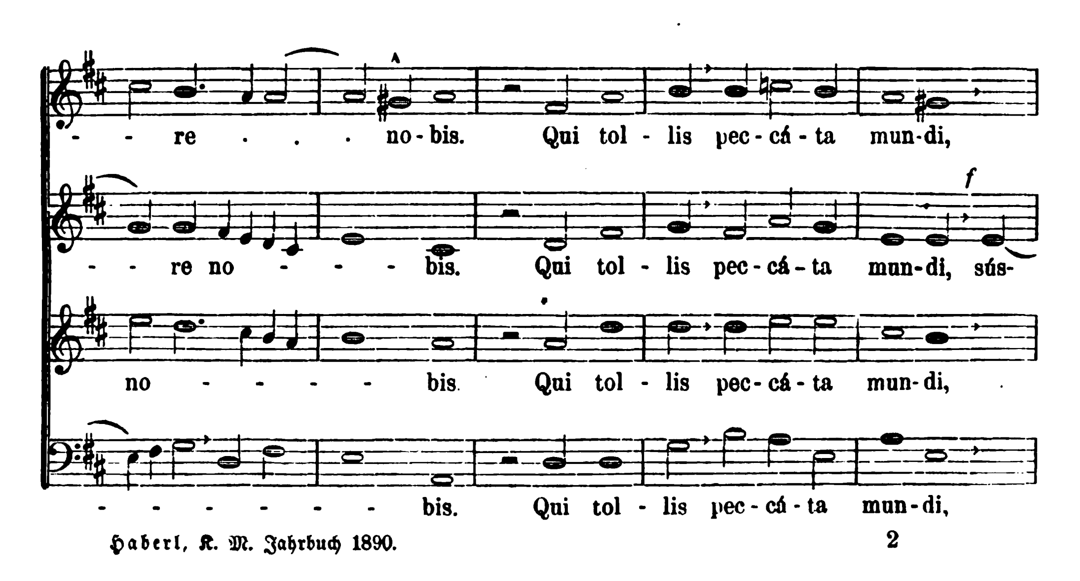

- - ter o - mní - - po-tens. Dó - mi-ne Fi - li
- ter o - mní · po - tens Dó - mine Fi - - li
- ter o - mní - - - po-tens. Dó - mine Fi - li u - ni -
- ter . . o-mní - po - tens. Dó - mine Fi - li


Soli.
u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne
u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - ste.
gé - - - ni - te Je - su Chri - - ste.
u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - ste.

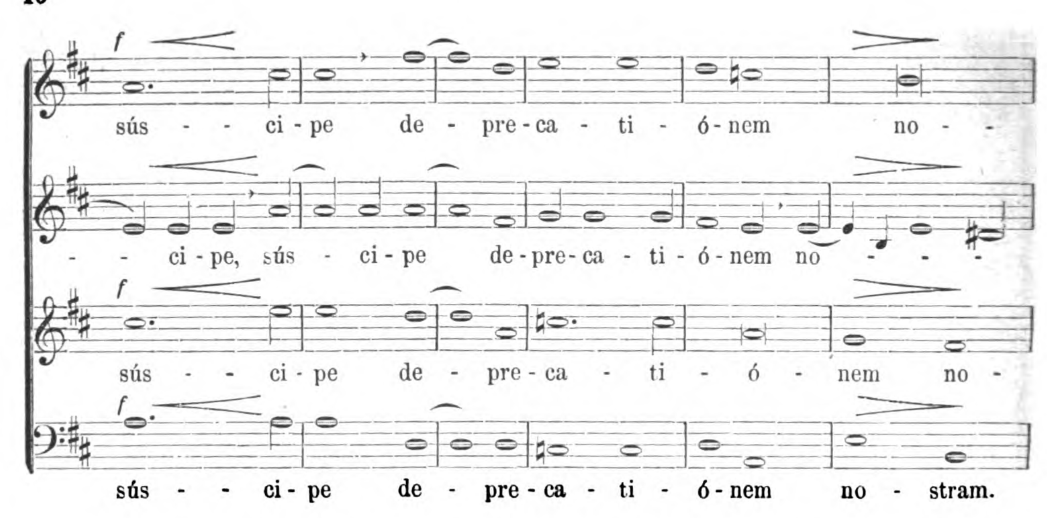

De - us, A - gnus De - i, Fí - li - us Pa - -
Soli.
Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fí - li - us
Soli.
Fí - li - us Pa - -

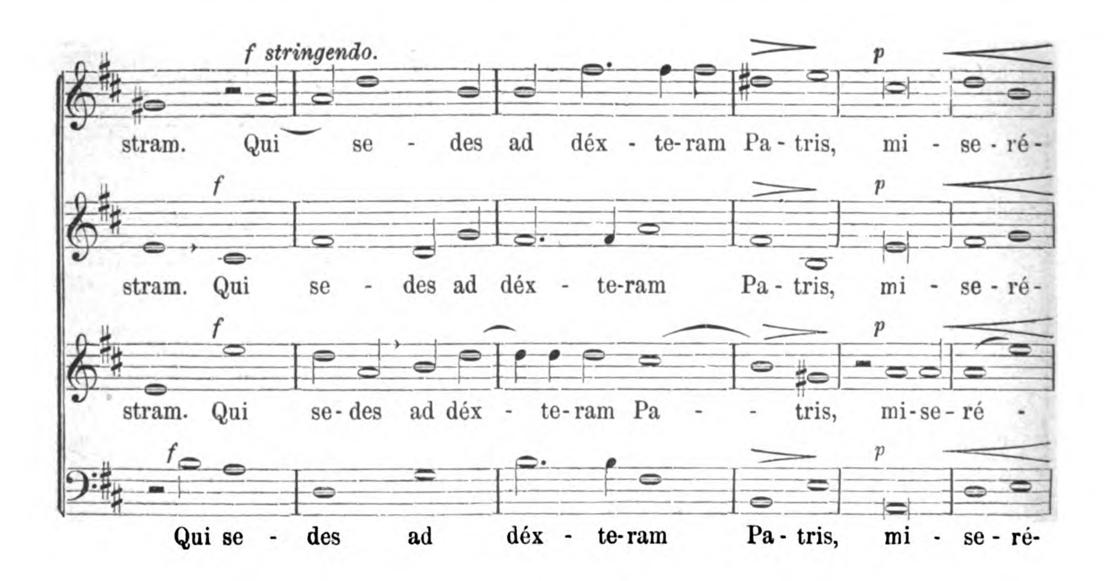

tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - tris.
Pa - tris Fi - li - us Pa - - - - - tris.
tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - tris.

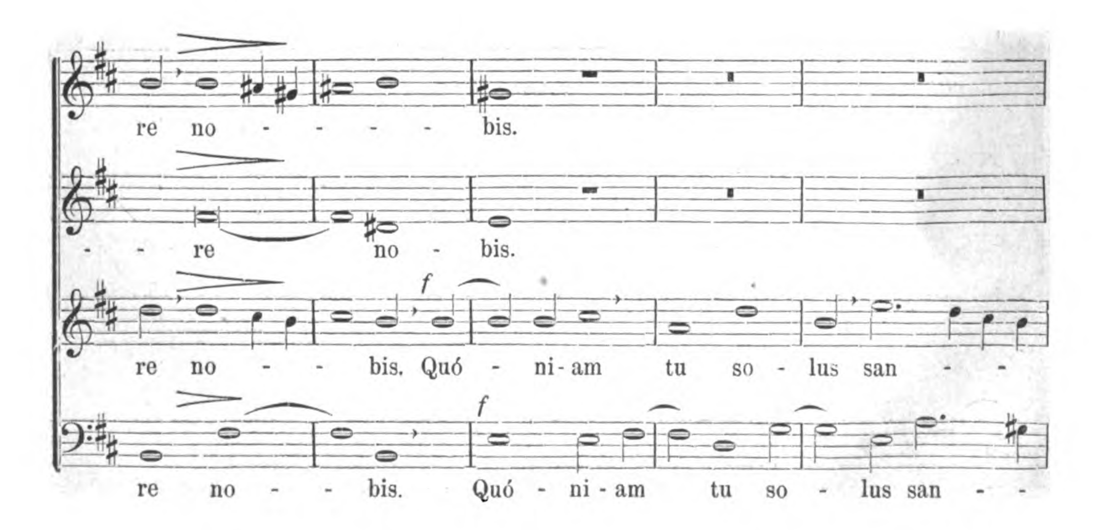

Chor.
Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré -
Chor.
Qui tol - lis pec - cá - ta mun - - di, mi - se - ré -
Chor.
Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re
Chor.
Qui tol - lis pec - cá - - ta mun - di, mi - se - ré - re no -
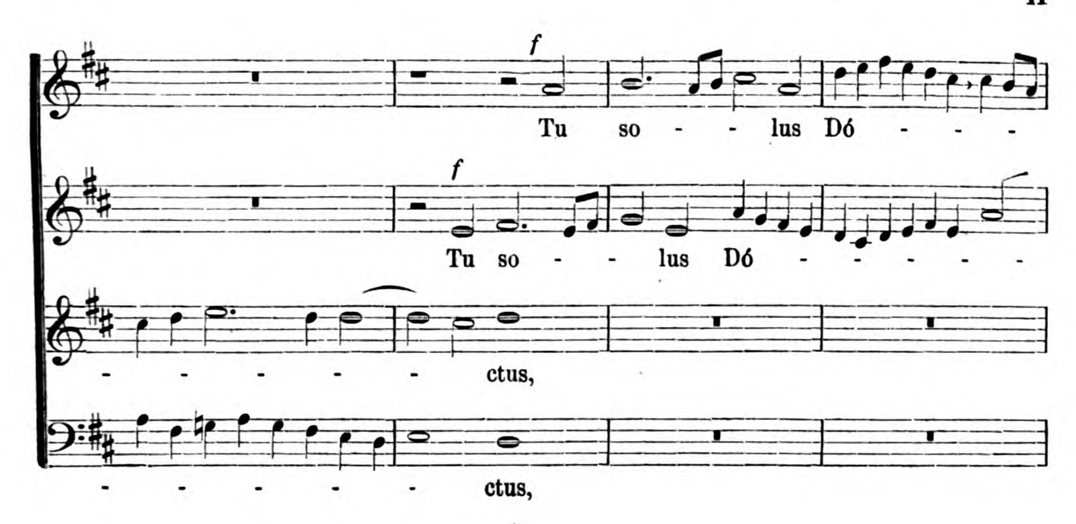

- - re . . . no - bis. Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,
- - re no - - - bis. Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, sús -
f
no - - - - bis. Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,
- - - - - - - bis. Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,



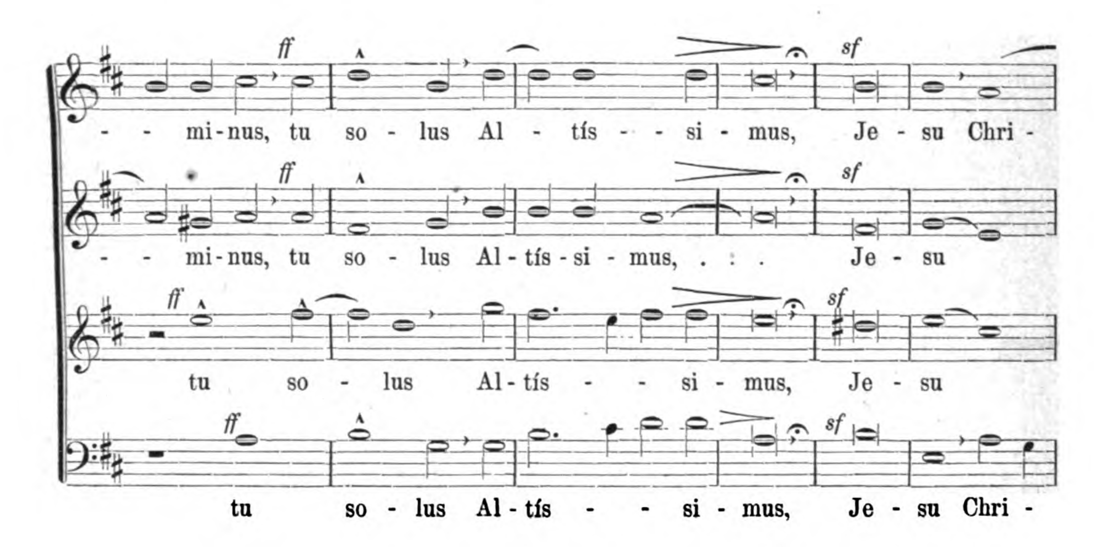

f
sús - - ci - pe de - pre - ca - ti - ó - nem no - -
- ci - pe, sús - ci - pe de - pre - ca - ti - ó - nem no - - -
f
sús - - ci - pe de - pre - ca - ti - ó - nem no -
f
sús - - ci - pe de - pre - ca - ti - ó - nem no - stram.


f stringendo.
p
stram. Qui se - des ad déx - te-ram Pa - tris, mi - se - ré -
f
p
stram. Qui se - des ad déx - te-ram Pa - tris, mi - se - ré -
f
p
stram. Qui se - des ad déx - te - ram Pa - - tris, mi - se - ré -
f
p
Qui se - des ad déx - te-ram Pa - tris, mi - se - ré -

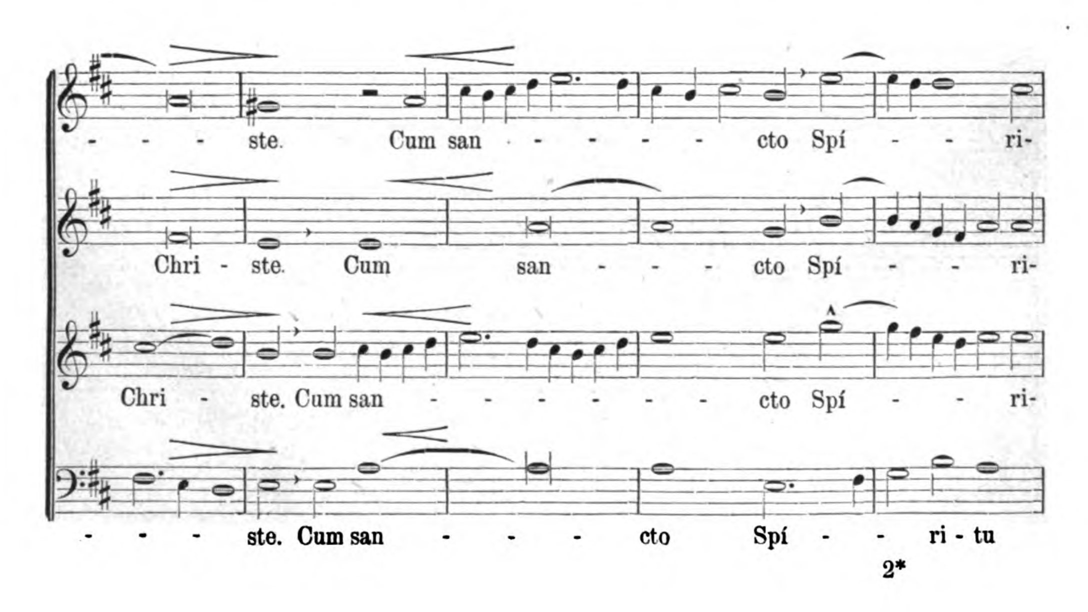

re no - - - - bis.
- re no - bis.
f
re no - - bis. Quó - ni - am tu so - lus san - -
f
re no - - bis. Quó - ni - am tu so - lus san - -



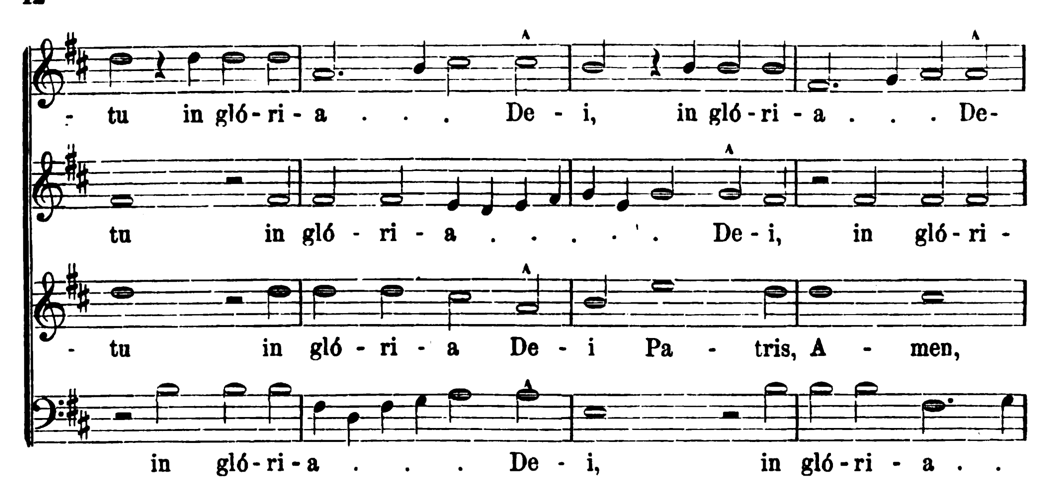
f
Tu so - - lus Dó - - -
f
Tu so - - lus Dó - - - - -
- - - - - - ctus,
- - - - - - ctus,

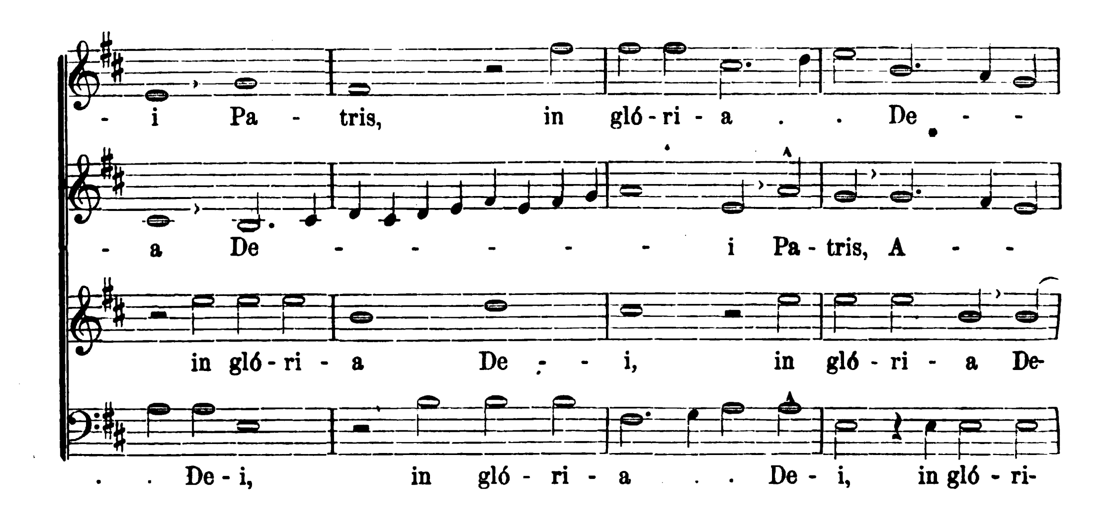


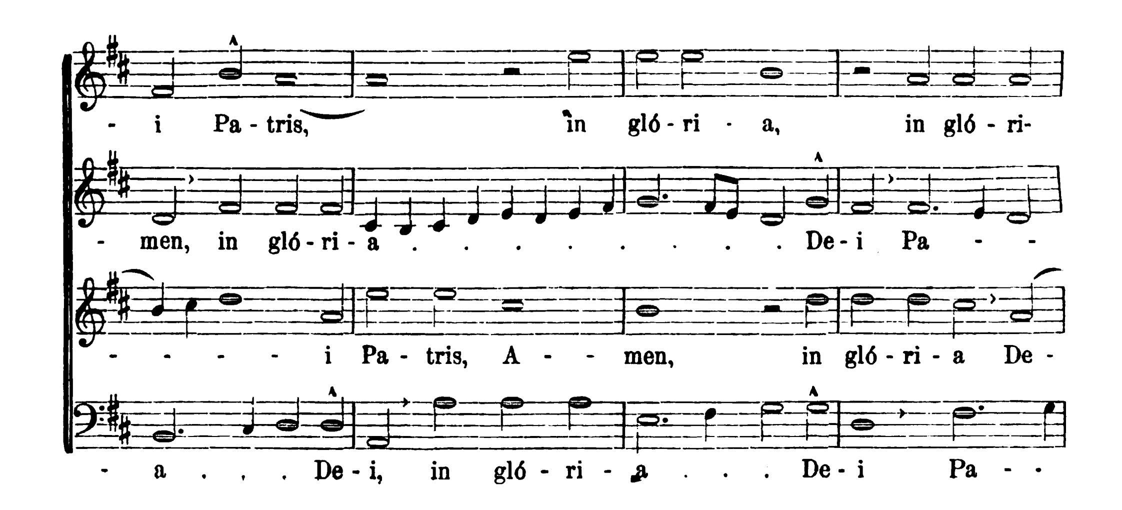
ff
sf
- - mi-nus, tu so - lus Al - tís - - si - mus, Je - su Chri -
ff
sf
- - mi-nus, tu so - lus Al-tís-si-mus, . : . Je - su
ff
sf
tu so - lus Al-tís - - si - mus, Je - su
ff
sf
tu so - lus Al-tís - - si - mus, Je - su Chri -

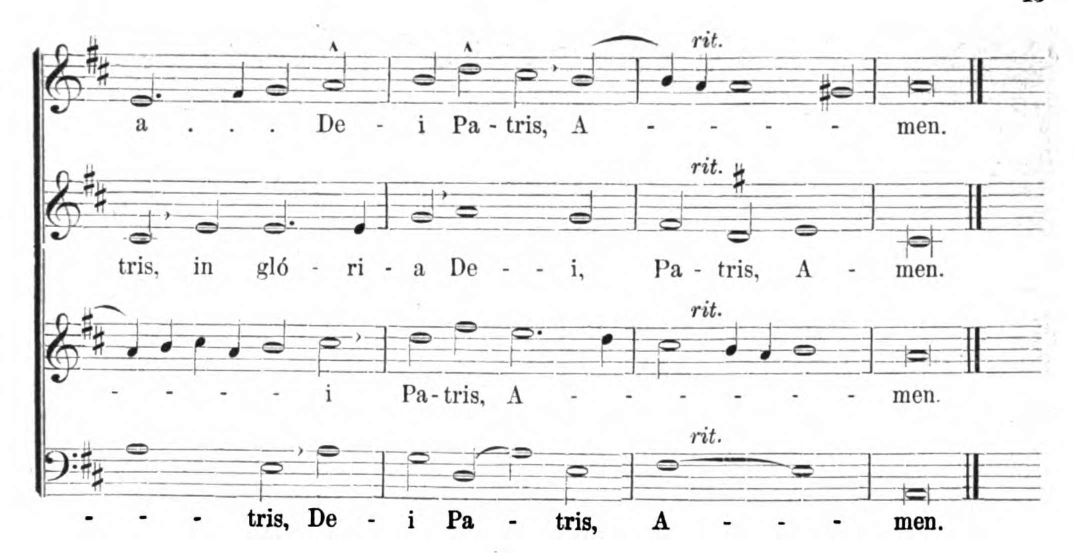


- - - ste. Cum san - - - - - cto Spí - - ri-
Chri - ste. Cum san - - - - cto Spí - - ri-
Chri - ste. Cum san - - - - - - - cto Spí - - ri-
- - - ste. Cum san - - - - cto Spí - - ri - tu
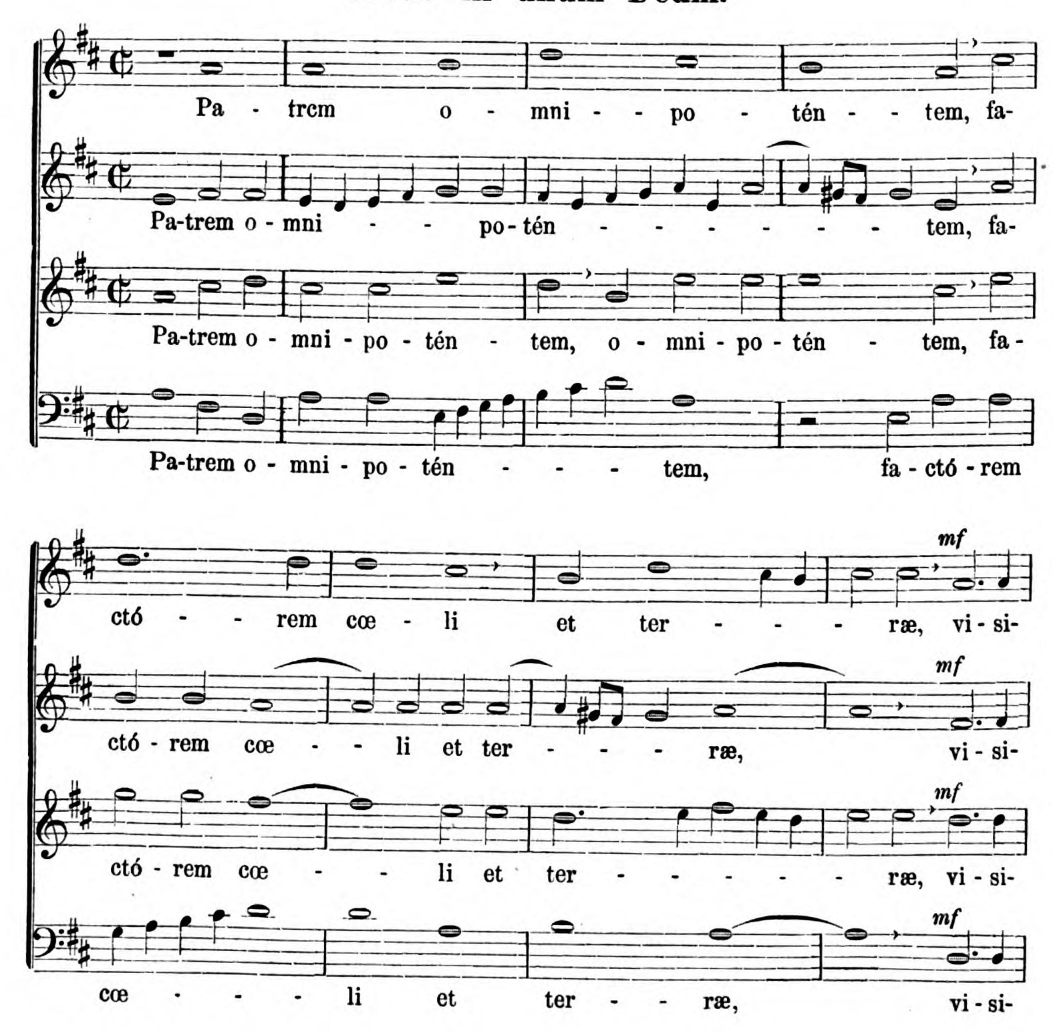

- tu in gló - ri - a . . . De - i, in gló - ri - a . . . De-
tu in gló - ri - a . . . . . . De - i, in gló - ri -
- tu in gló - ri - a De - i Pa - tris, A - men,
in gló - ri - a . . . De - i, in gló - ri - a . .

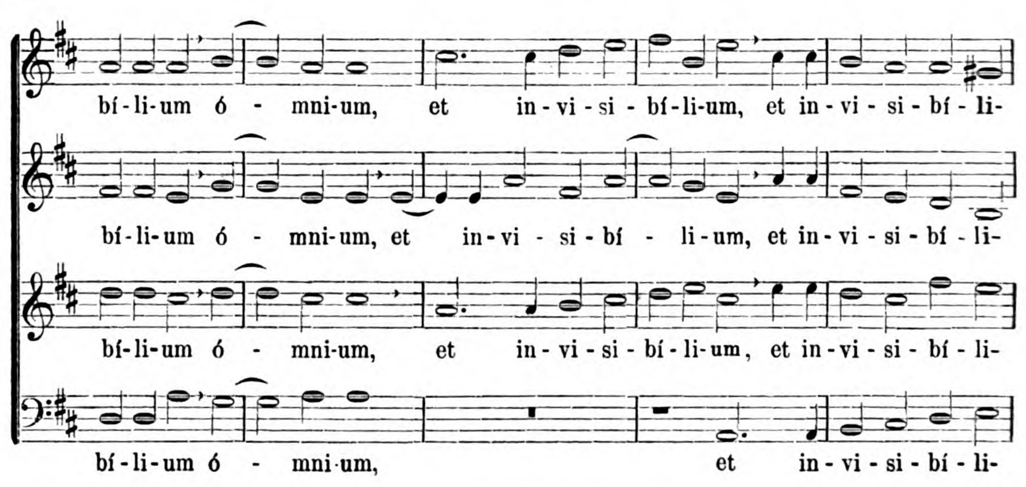

- i Pa - tris, in gló - ri - a . . De - -
- a De - - - - - - i Pa - tris, A - -
in gló - ri - a De - - i, in gló - ri - a De-
. . De - i, in gló - ri - a . . De - i, in gló - ri-

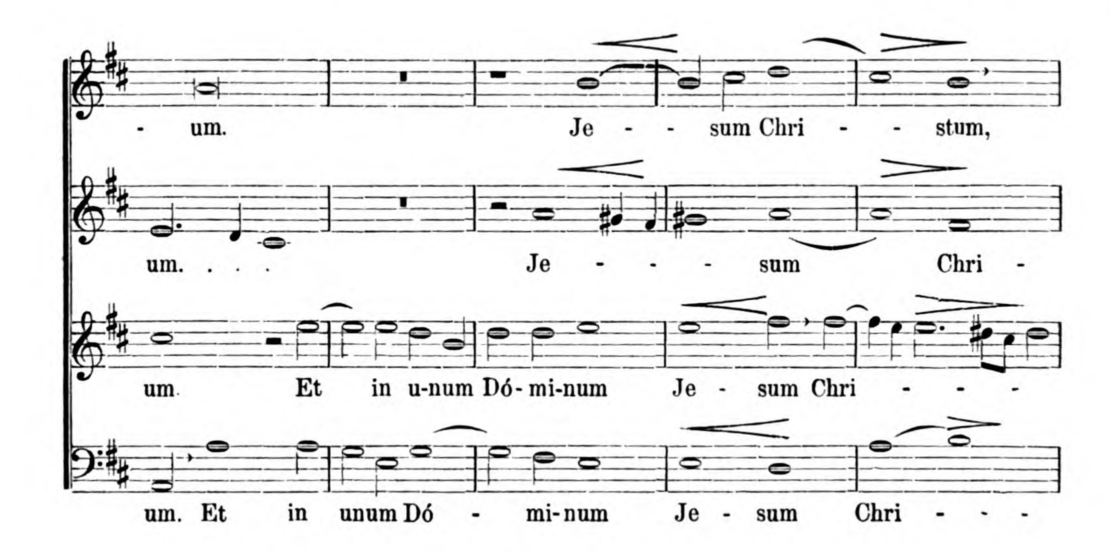

- i Pa - tris, in gló - ri - a, in gló - ri-
- men, in gló - ri - a . . . . De - i Pa - -
- - - - i Pa - tris, A - - men, in gló - ri - a De -
- a . . . De - i, in gló - ri - a . . . De - i Pa - -

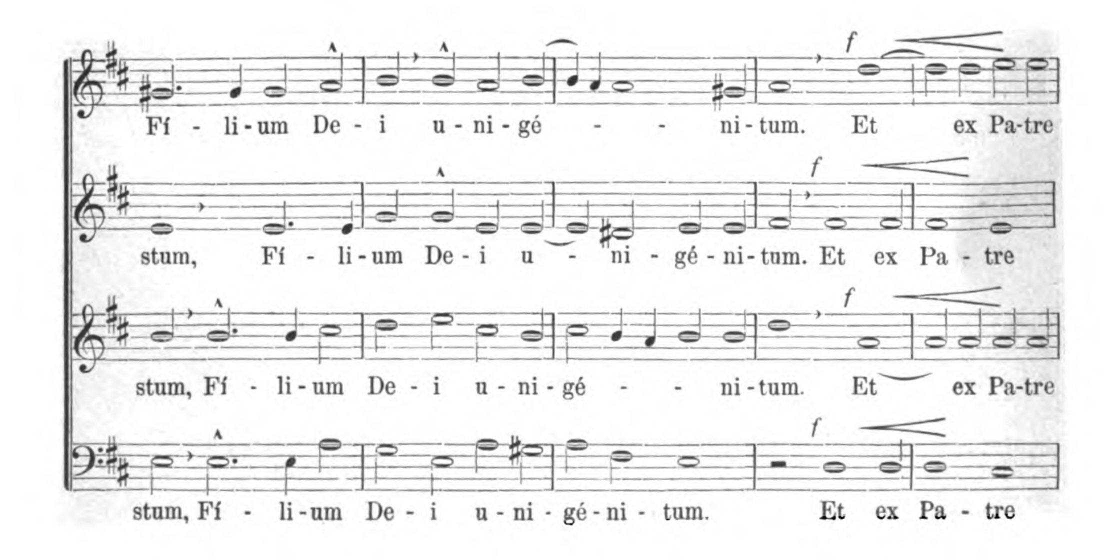


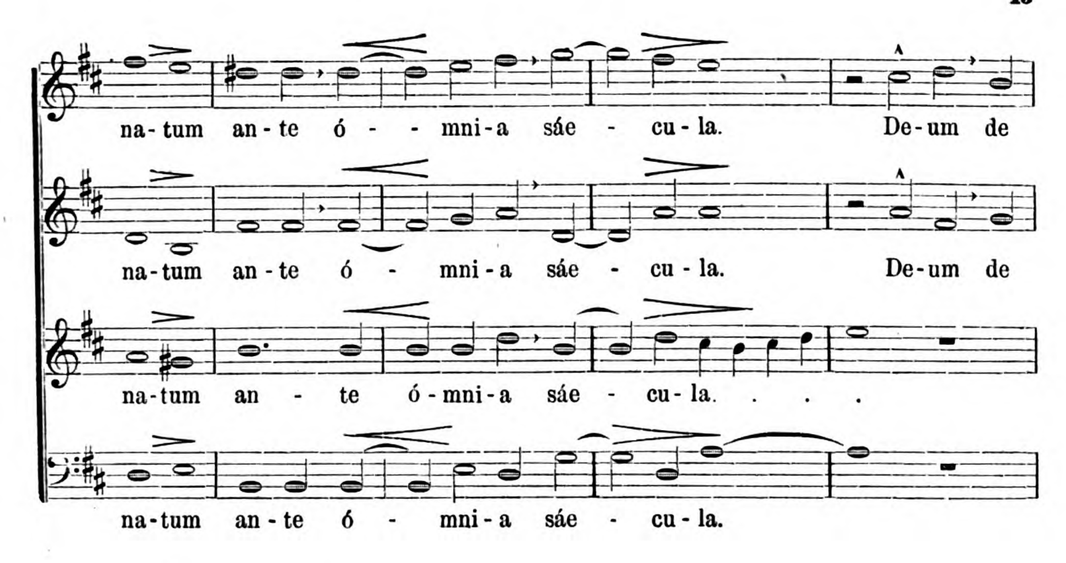
Credo in unum Deum.

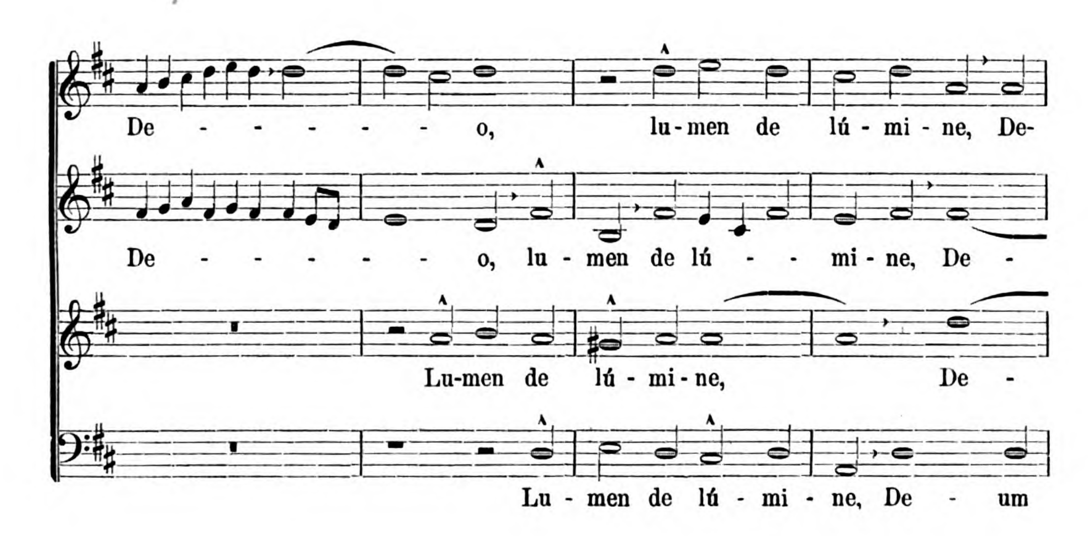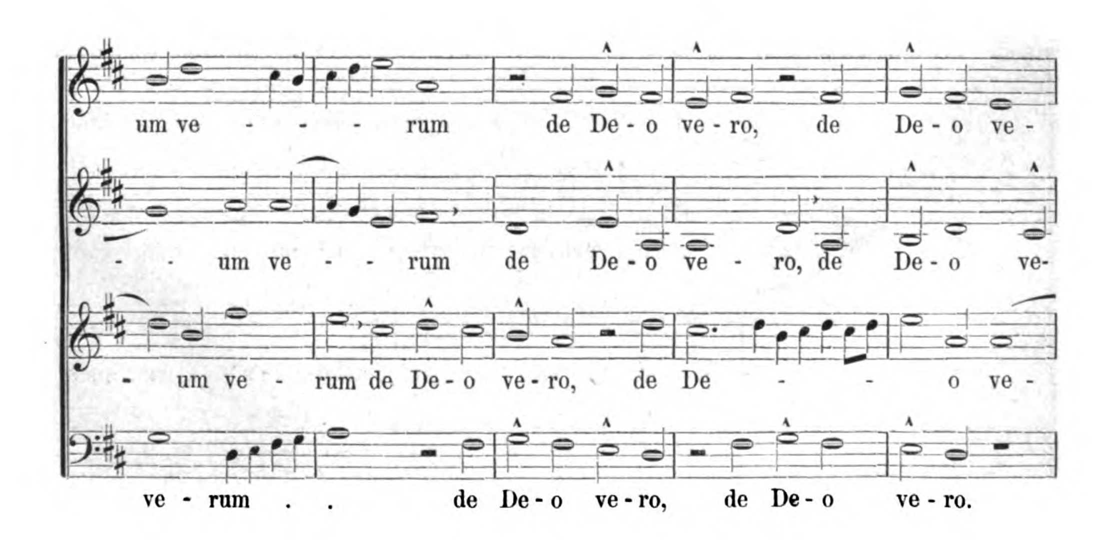



bí-li-um ó - mni-um, et in-vi-si-bí-li-um, et in-vi-si-bí-li-
bí-li-um ó - mni-um, et in-vi-si-bí - li-um, et in-vi-si-bí-li-
bí-li-um ó - mni-um, et in-vi-si-bí-li-um, et in-vi-si-bí-li-
bí-li-um ó - mni-um, et in-vi-si-bí-li-

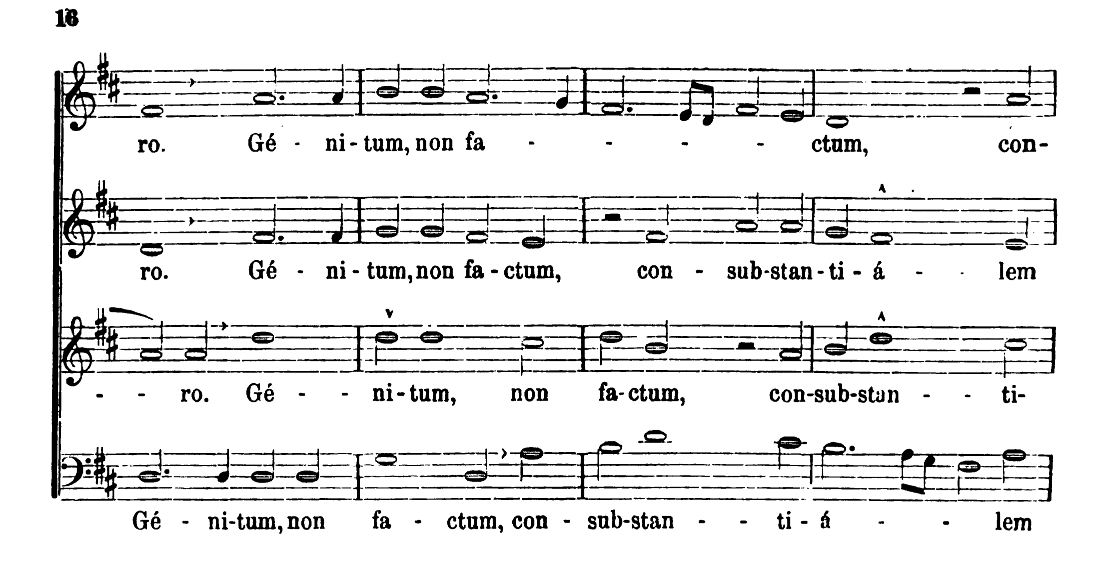

- um. Je - - sum Chri - - stum,
um. . . . Je - - - sum Chri -
um Et in u-num Dó-mi-num Je - sum Chri - - - -
um. Et in unum Dó - mi-num Je - sum Chri - - -

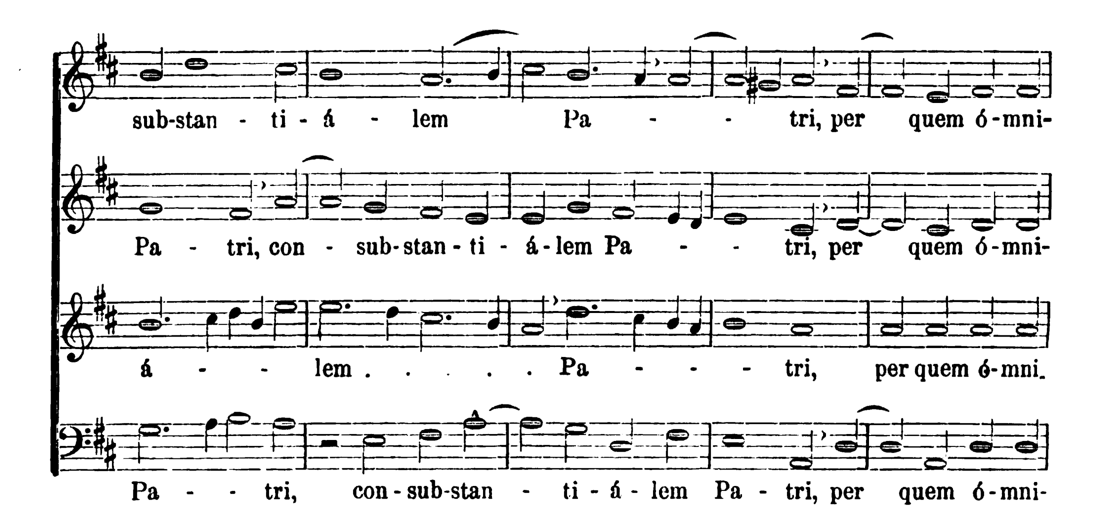

Fí - li-um De - i u-ni-gé - - ni-tum. Et ex Pa-tre
stum, Fí - li-um De-i u - ni - gé-ni-tum. Et ex Pa - tre
stum, Fí - li-um De - i u-ni-gé - - ni-tum. Et ex Pa-tre
stum, Fí - li-um De - i u-ni-gé-ni - tum. Et ex Pa - tre

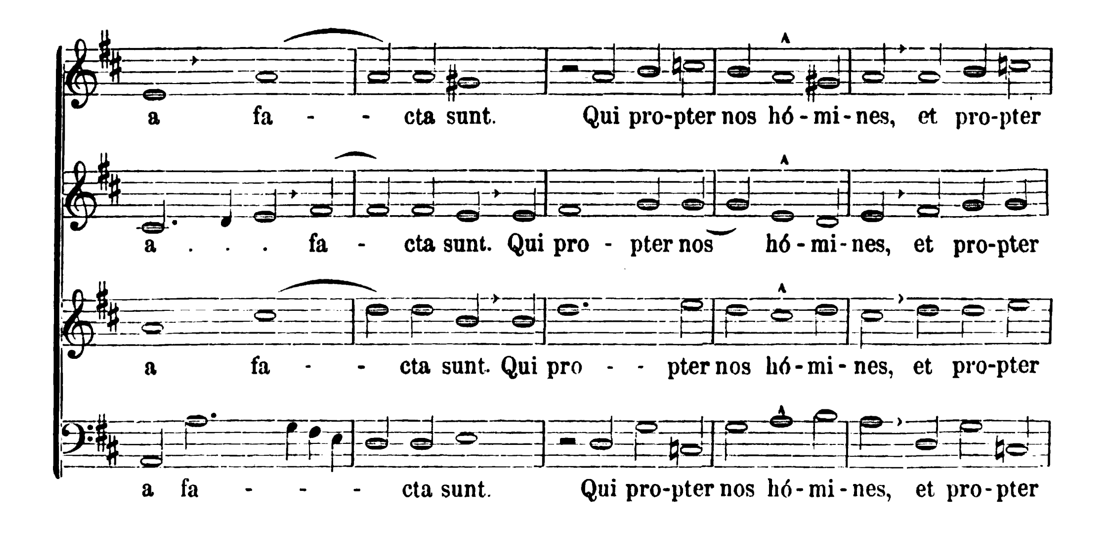

na-tum an-te ó - - mni-a sáe - cu-la. De-um de
na-tum an-te ó - mni-a sáe - cu-la. De-um de
na-tum an - te ó-mni-a sáe - cu-la. . . .
na-tum an-te ó - mni-a sáe - cu-la.

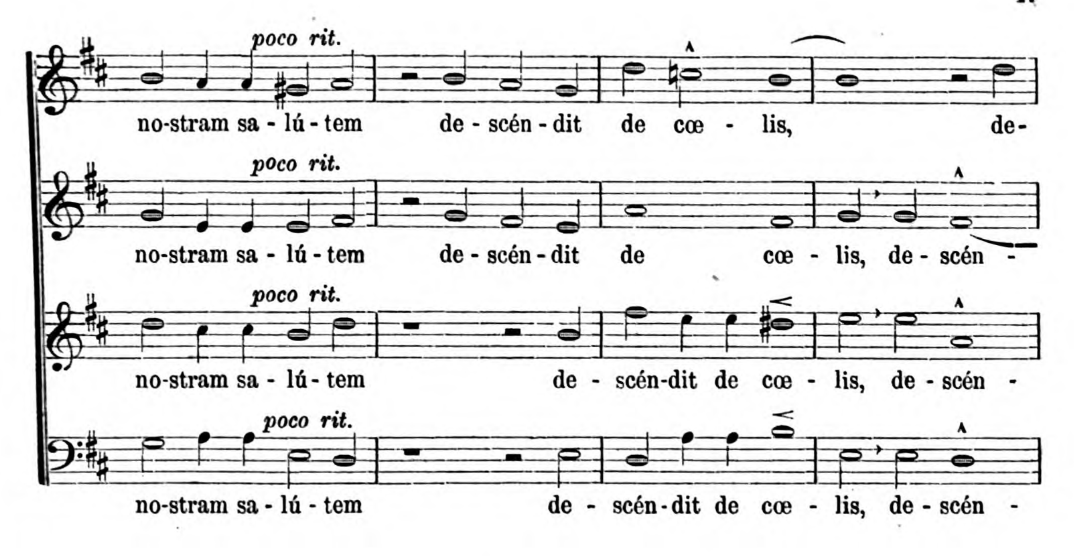

De - - - - - - o, lu-men de lú - mi - ne, De-
De - - - - - - o, lu - men de lú - - mi - ne, De -
Lu-men de lú - mi - ne, De -
Lu - men de lú - mi - ne, De - um

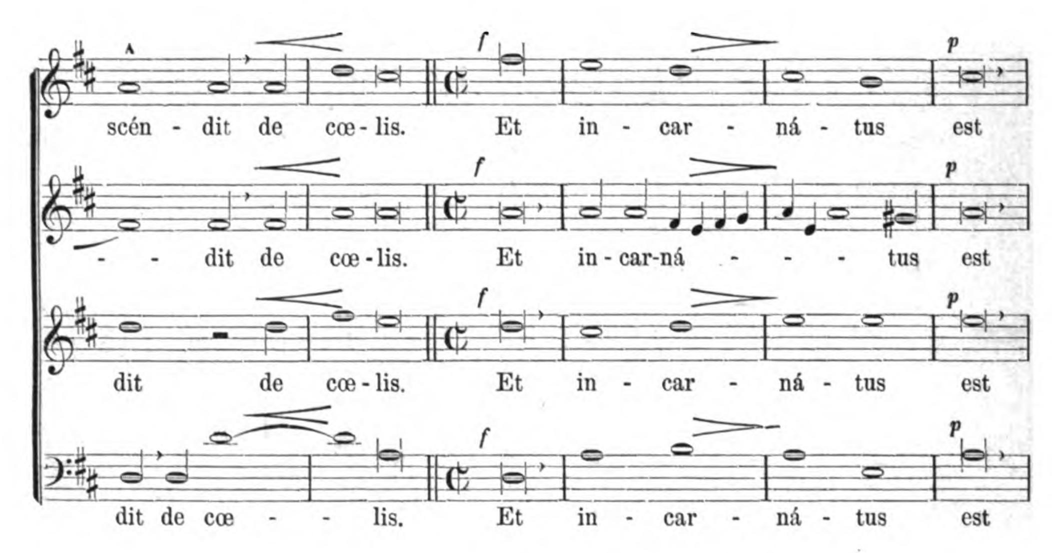

um ve - - - - rum de De - o ve - ro, de De - o ve -
- um ve - - rum de De - o ve - ro, de De - o ve-
- um ve - rum de De - o ve - ro, de De - - o ve -
ve - rum . . de De - o ve - ro, de De - o ve - ro.

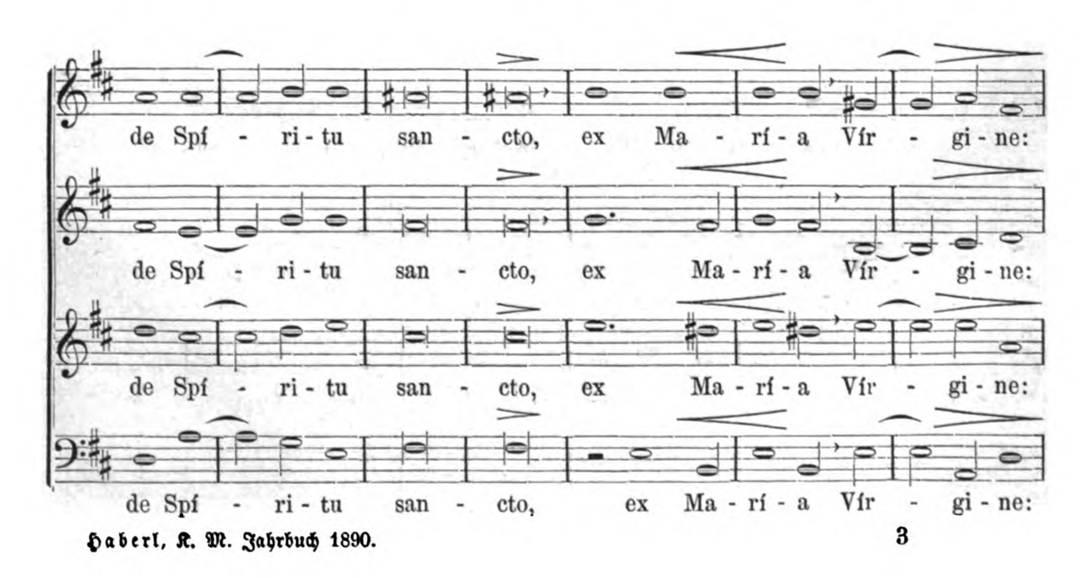

ro. Gé - ni - tum, non fa - - - - - ctum, con-
ro. Gé - ni - tum, non fa - ctum, con - sub-stan - ti - á - - lem
- - ro. Gé - - ni - tum, non fa-ctum, con-sub-stan - - ti-
Gé - ni-tum, non fa - ctum, con - sub-stan - - ti - á - - lem

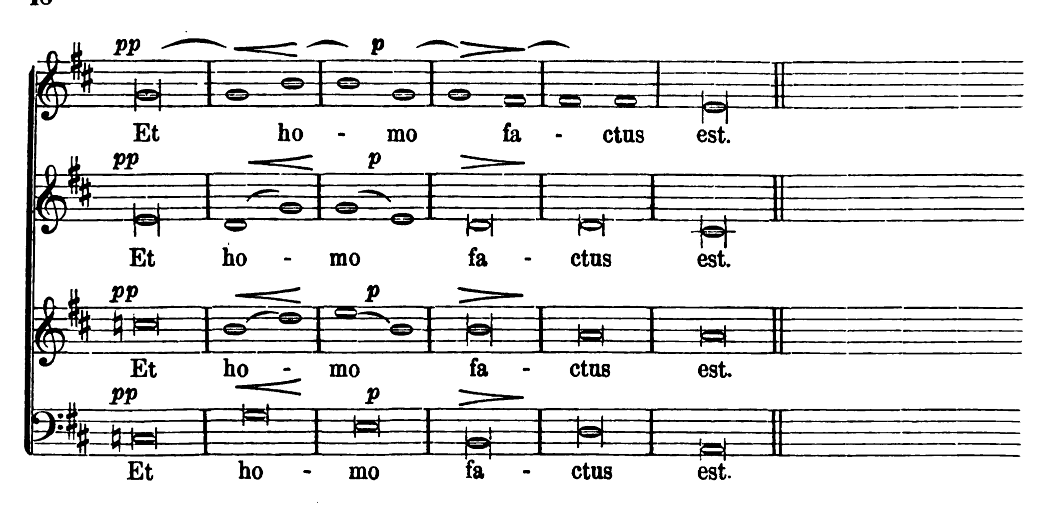

sub-stan - ti - á - lem Pa - - tri, per quem ó-mni-
Pa - tri, con - sub-stan - ti - á - lem Pa - - tri, per quem ó-mni-
á - - lem . . . . . Pa - - - tri, per quem ó-mni.
Pa - - tri, con-sub-stan - ti - á - lem Pa - tri, per quem ó-mni-


a fa - - cta sunt. Qui pro-pter nos hó - mi-nes, et pro-pter
a . . . fa - cta sunt. Qui pro - pter nos hó - mi - nes, et pro-pter
a fa - - cta sunt. Qui pro - - pter nos hó - mi - nes, et pro-pter
a fa - - - - cta sunt. Qui pro-pter nos hó - mi - nes, et pro-pter
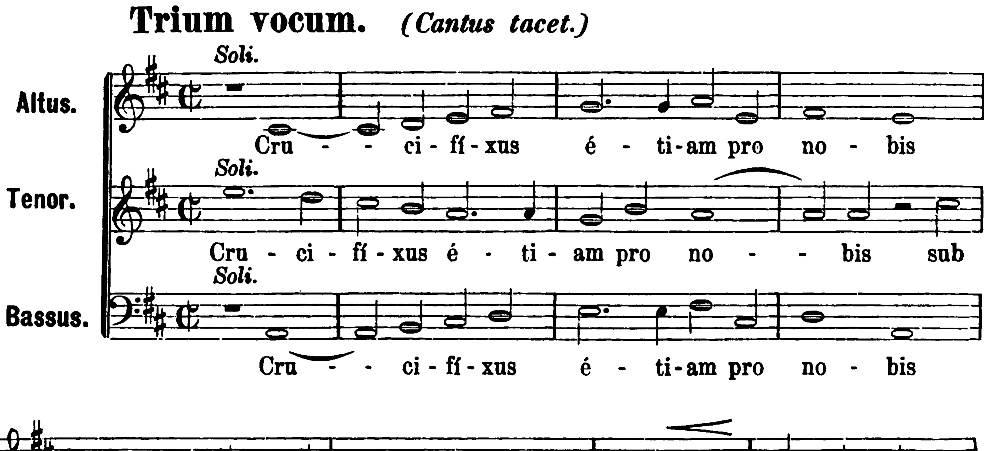

poco rit.
no-stram sa - lú - tem de - scén - dit de cœ - lis, de-
poco rit.
no-stram sa - lú - tem de - scén - dit de cœ - lis, de - scén -
poco rit.
no-stram sa - lú - tem de - scén-dit de cœ - lis, de - scén -
poco rit.
no-stram sa - lú - tem de - scén-dit de cœ - lis, de - scén -
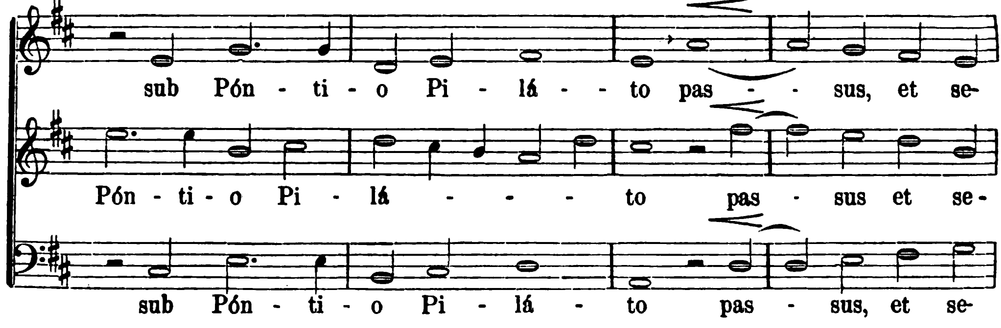

scén - dit de cœ - lis. Et in - car - ná - tus est
- - dit de cœ - lis. Et in - car-ná - - - tus est
dit de cœ - lis. Et in - car - ná - tus est
dit de cœ - - lis. Et in - car - ná - tus est

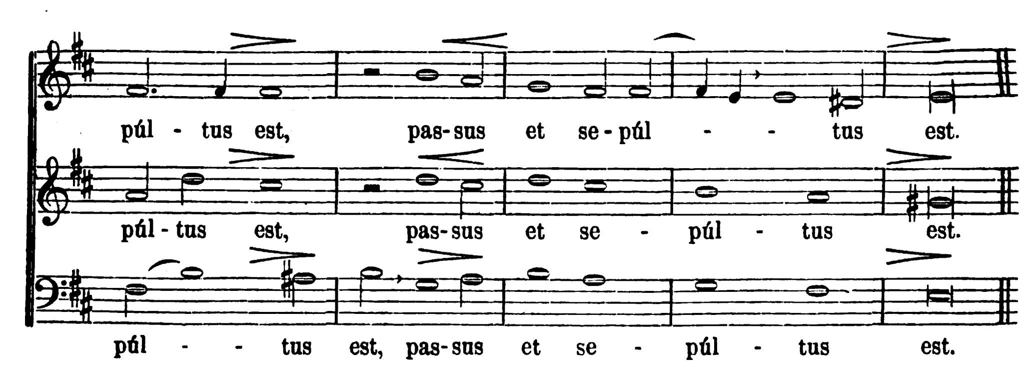

de Spí - ri - tu san - cto, ex Ma - rí - a Vír - gi - ne:
de Spí - ri - tu san - cto, ex Ma - rí - a Vír - gi - ne:
de Spí - ri - tu san - cto, ex Ma - rí - a Vír - gi - ne:
de Spí - ri - tu san - cto, ex Ma - rí - a Vír - gi - ne:
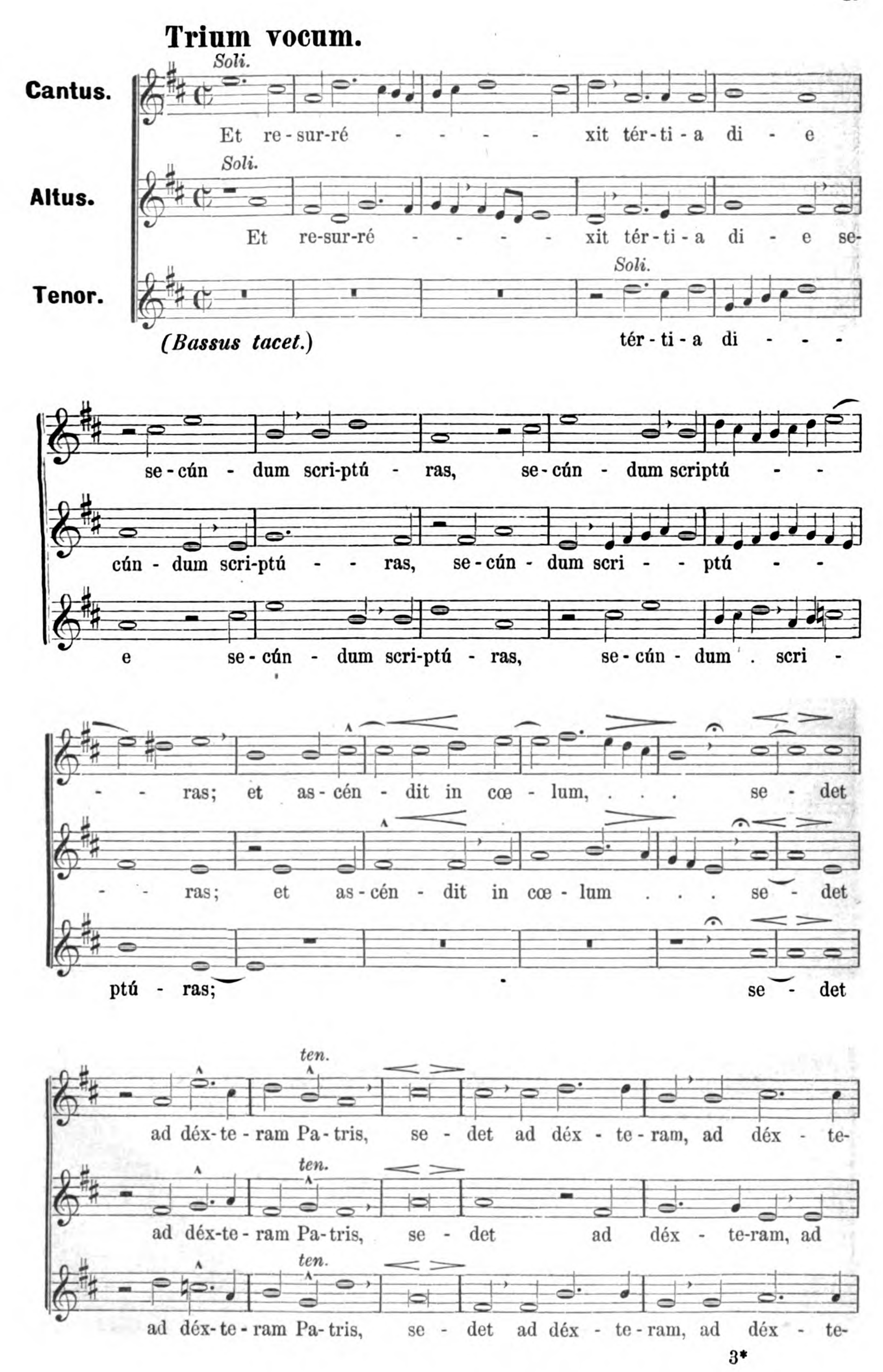


Trium vocum. *(Cantus tacet.)*



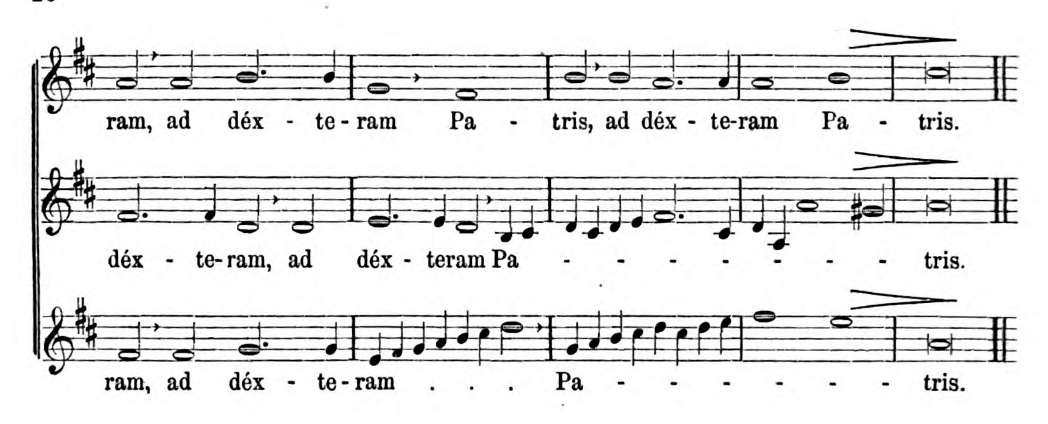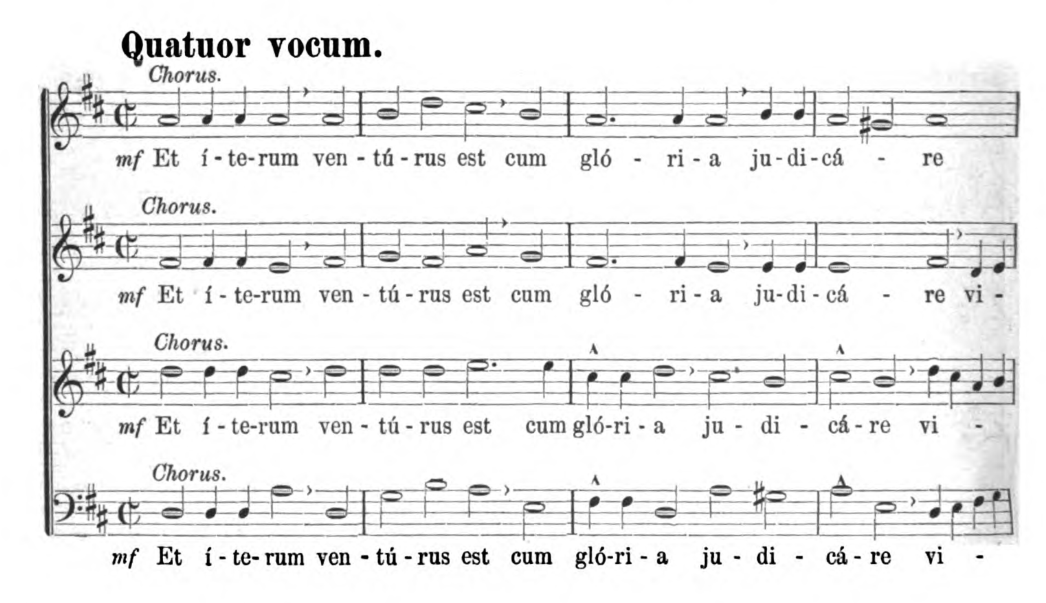






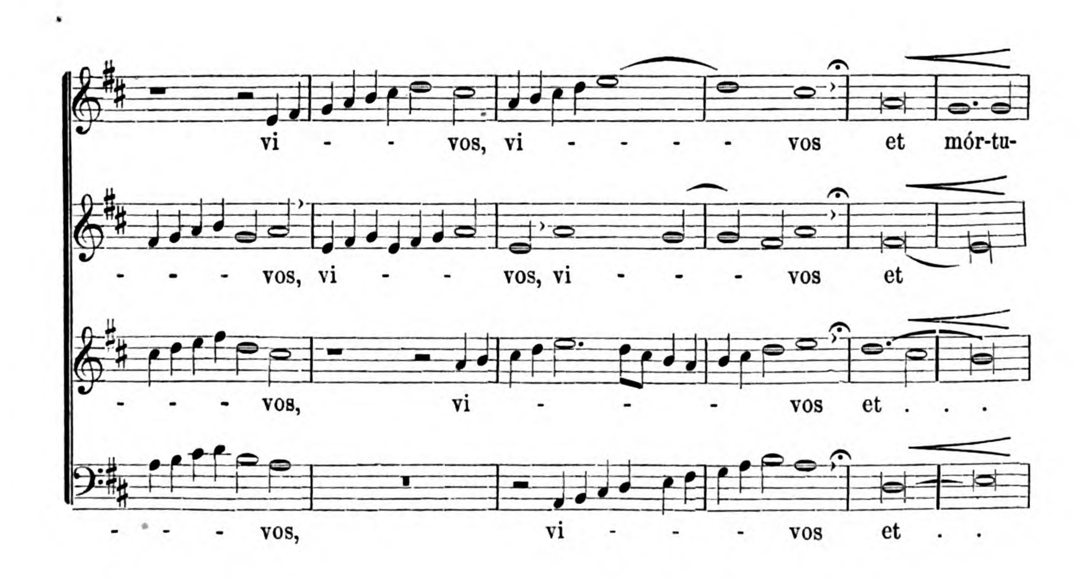


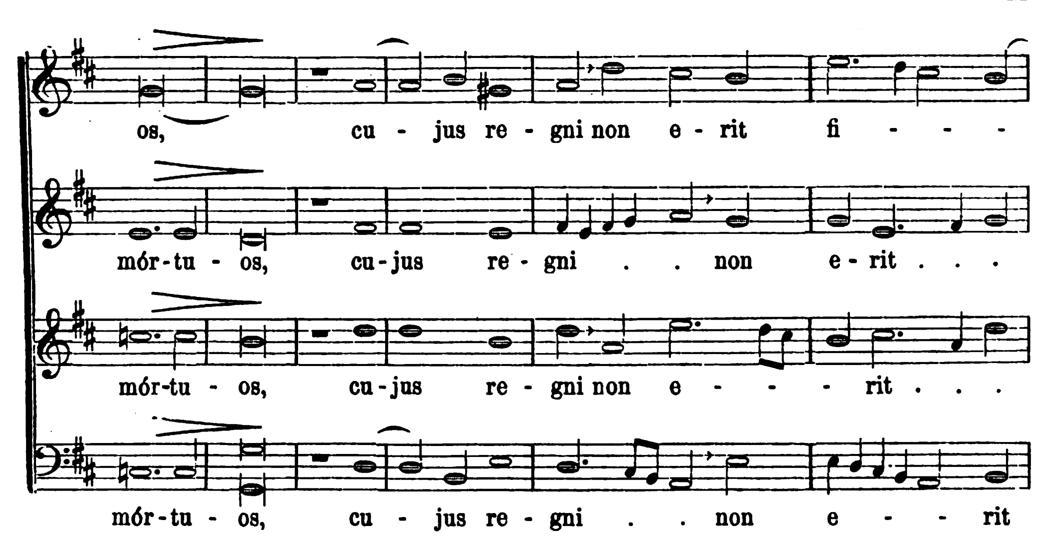
Trium vocum.
Soli.
Cantus.
Et re-sur-ré - - - - xit tér-ti-a di - e
Soli.
Altus.
Et re-sur-ré - - - - xit tér-ti-a di - e se-
Soli.
Tenor.
tér-ti-a di - - -
(Bassus tacet.)
se-cún - dum scri-ptú - ras, se-cún - dum scriptú - -
cún - dum scri-ptú - - ras, se-cún - dum scri - - ptú - -
e se-cún - dum scri-ptú - ras, se-cún - dum . scri -
- - ras; et as-cén - dit in cœ - lum, . . . se - det
- - ras; et as-cén - dit in cœ - lum . . . se - det
ptú - ras; se - det
ten.
ad déx-te-ram Pa-tris, se - det ad déx - te-ram, ad déx - te-
ad déx-te-ram Pa-tris, se - det ad déx - te-ram, ad
ad déx-te-ram Pa-tris, se - det ad déx - te-ram, ad déx - te-
3*



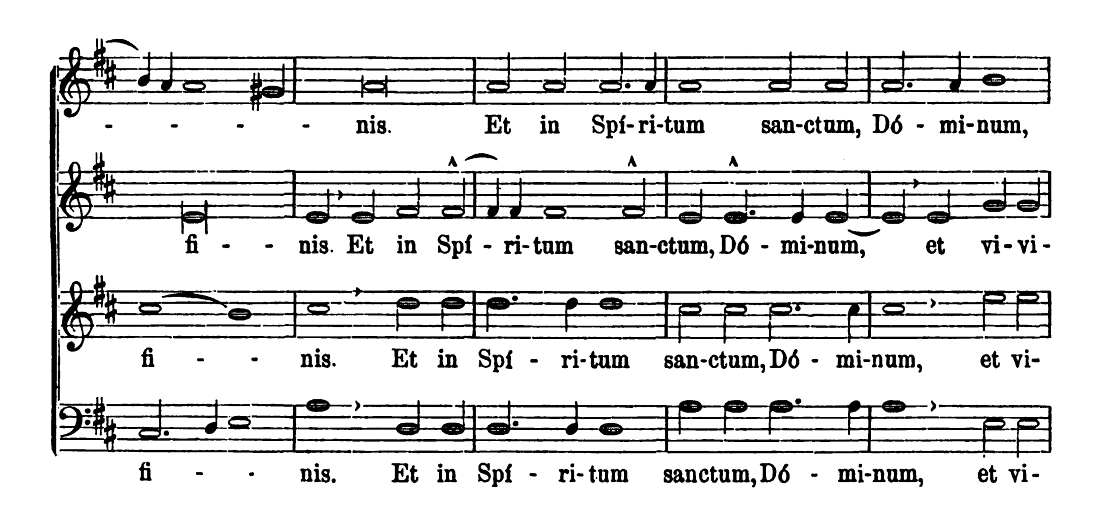
Quatuor vocum.
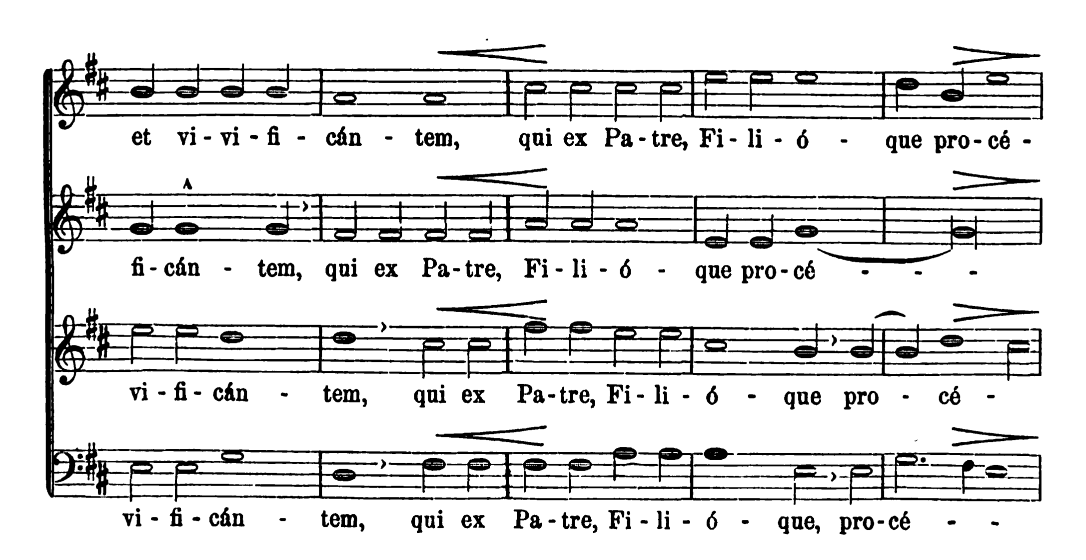






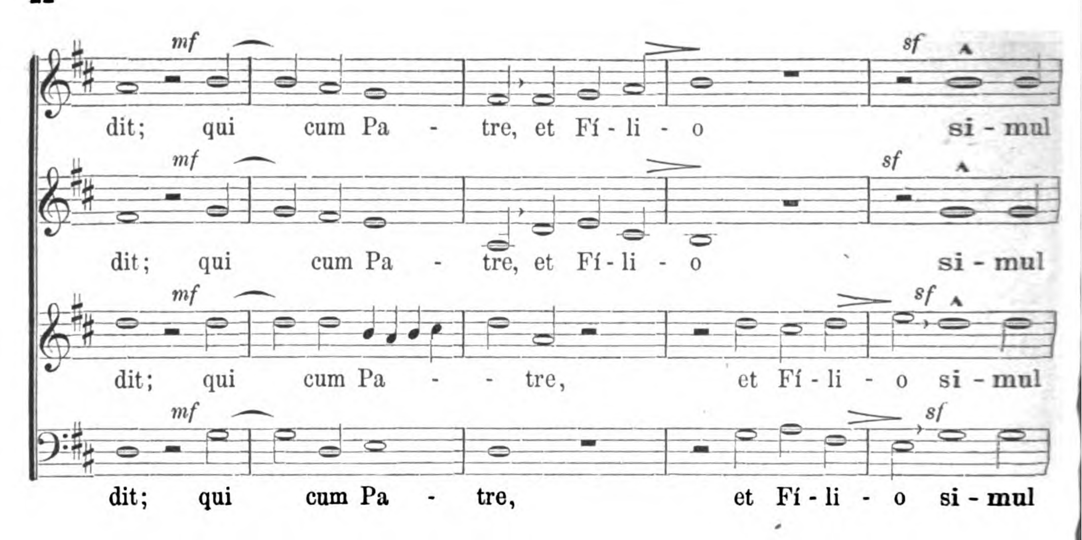
os, cu - jus re - gni non e - rit fi - - - -
mór-tu - os, cu-jus re - gni . . non e - rit . . .
mór-tu - os, cu-jus re - gni non e - - - - rit . . .
mór-tu - os, cu - jus re - gni . . non e - - - rit

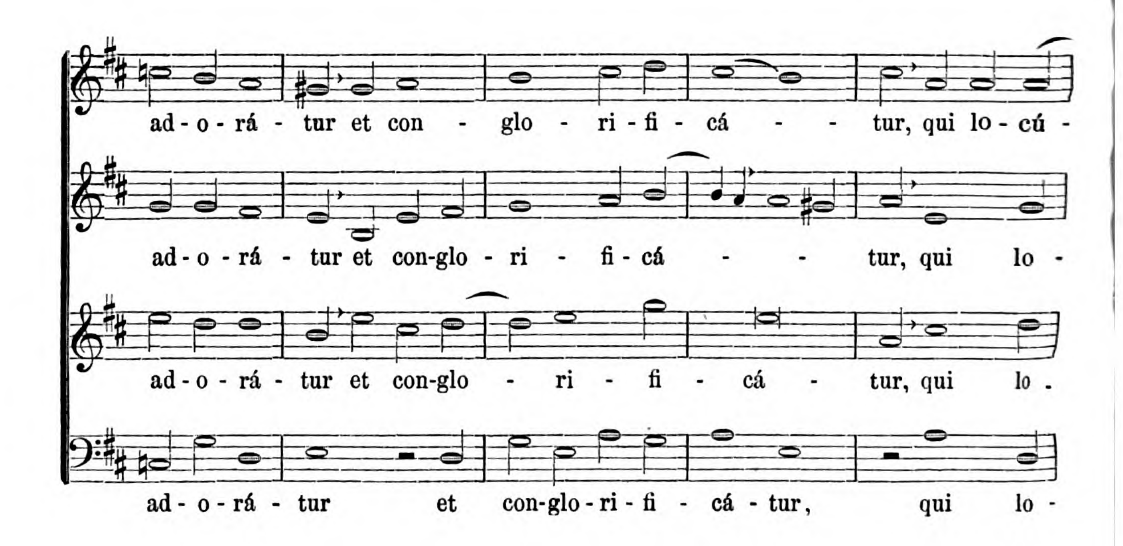


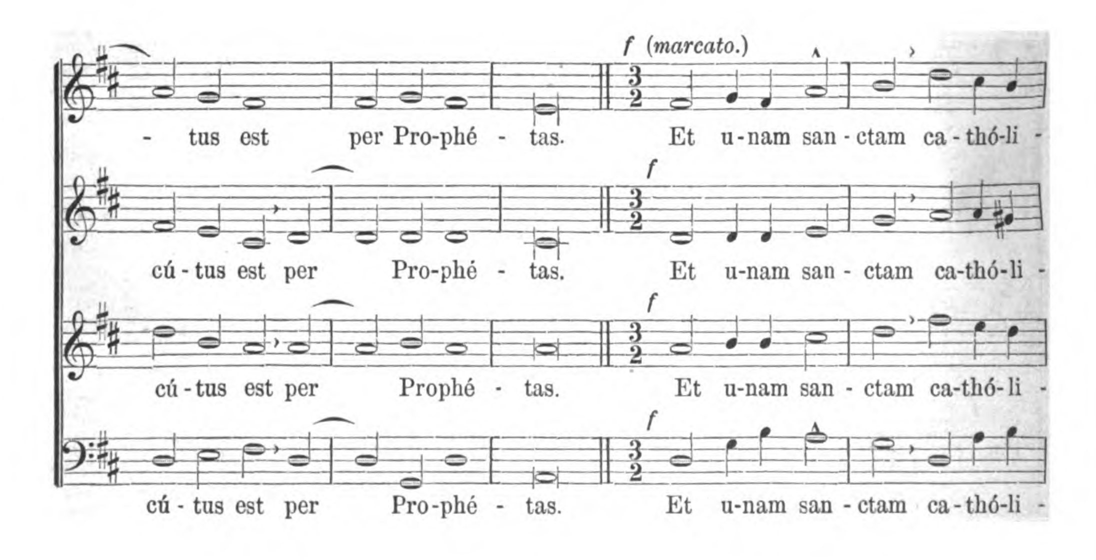
- - - - - nis. Et in Spí-ri-tum san-ctum, Dó - mi-num,
fi - - nis. Et in Spí - ri-tum san-ctum, Dó - mi-num, et vi-vi-
fi - - nis. Et in Spí - ri-tum san-ctum, Dó - mi-num, et vi-
fi - - nis. Et in Spí - ri-tum sanctum, Dó - mi-num, et vi-

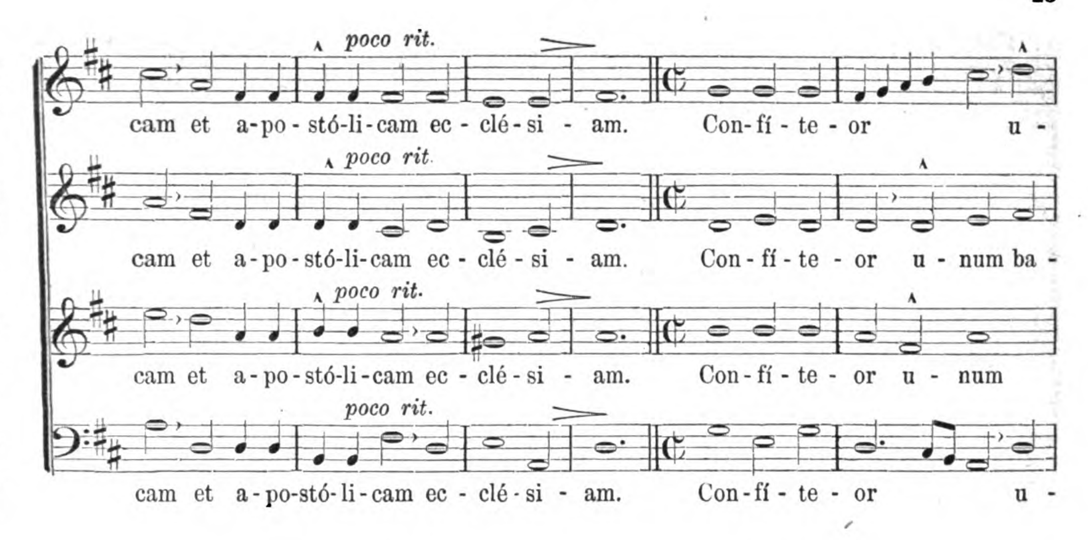


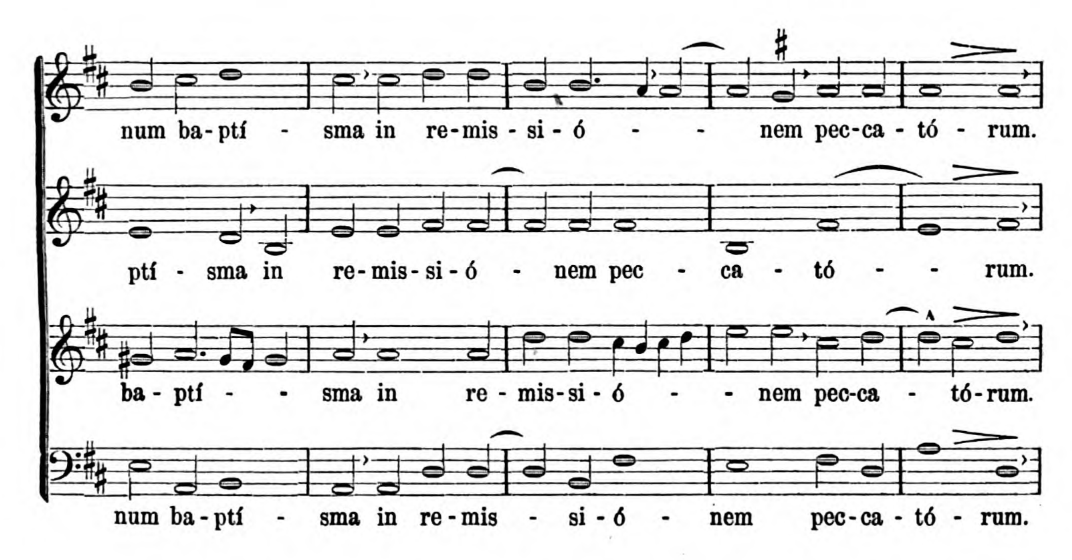
et vi - vi - fi - cán - tem, qui ex Pa - tre, Fi - li - ó - que pro-cé -
fi-cán - tem, qui ex Pa-tre, Fi - li - ó - que pro-cé - - -
vi - fi - cán - tem, qui ex Pa-tre, Fi - li - ó - que pro - cé -
vi - fi - cán - tem, qui ex Pa - tre, Fi - li - ó - que, pro-cé - -

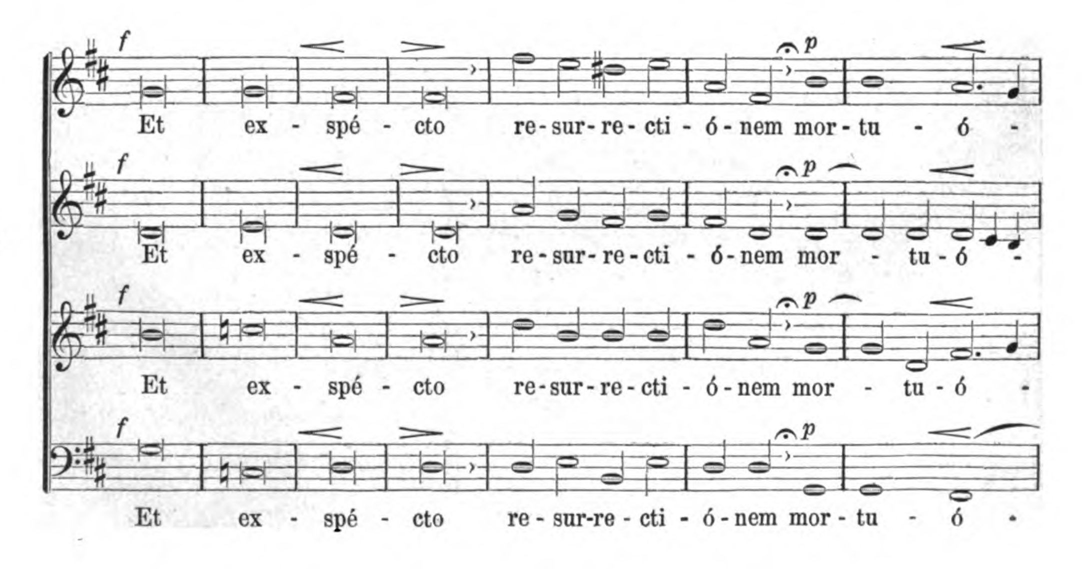

mf
sf
dit; qui cum Pa - tre, et Fí - li - o si - mul
dit; qui cum Pa - tre, et Fí - li - o si - mul
dit; qui cum Pa - - tre, et Fí - li - o si - mul
dit; qui cum Pa - tre, et Fí - li - o si - mul

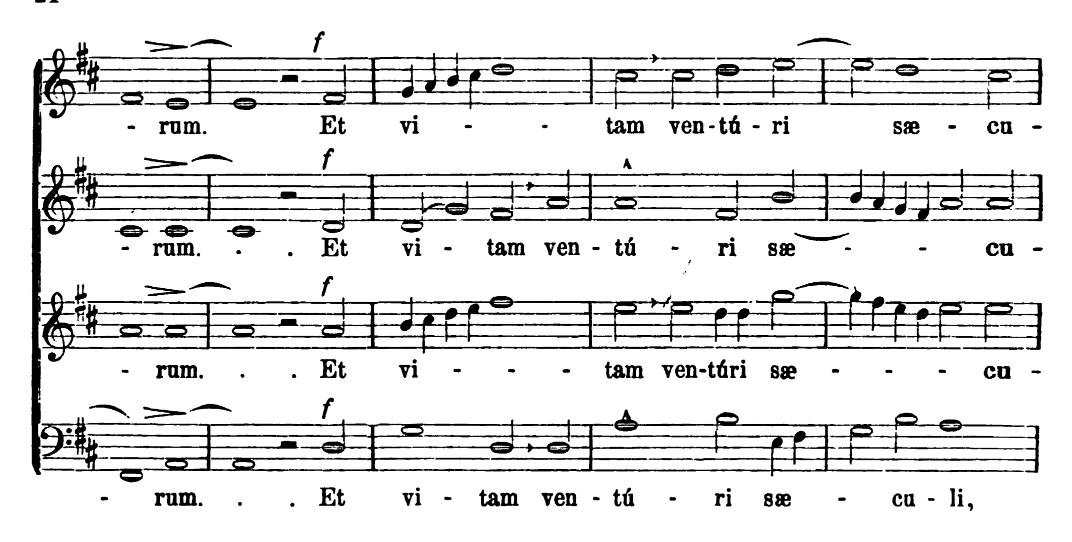

ad - o - rá - tur et con - glo - ri - fi - cá - - tur, qui lo - cú -
ad - o - rá - tur et con-glo - ri - fi - cá - - tur, qui lo -
ad - o - rá - tur et con-glo - ri - fi - cá - tur, qui lo -
ad - o - rá - tur et con-glo - ri - fi - cá - tur, qui lo -
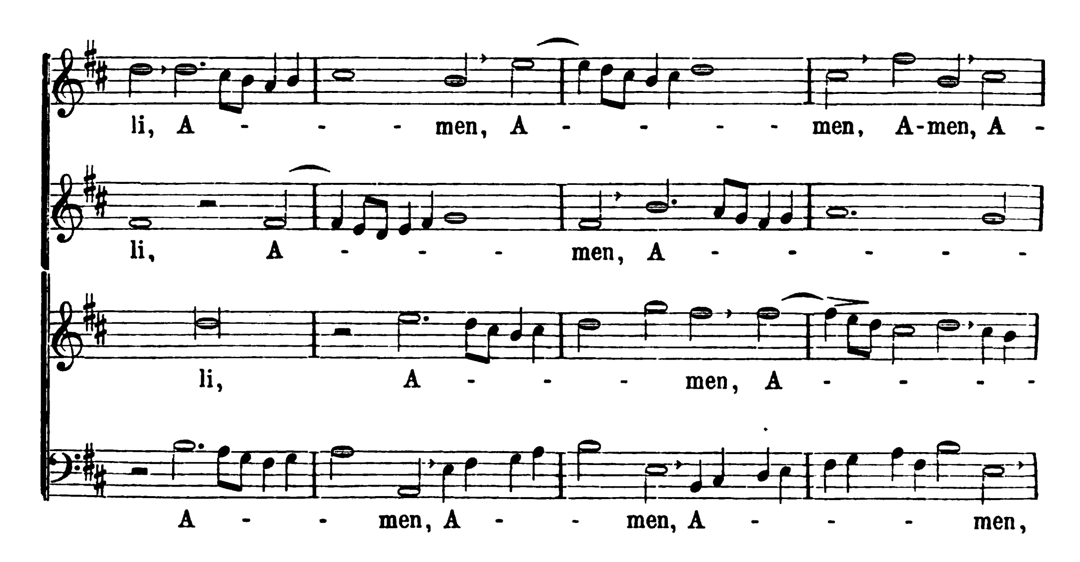

f (marcato.)
- tus est per Pro-phé - tas. Et u-nam san - ctam ca - thó-li -
cú - tus est per Pro-phé - tas. Et u-nam san - ctam ca-thó-li -
cú - tus est per Prophé - tas. Et u-nam san - ctam ca-thó-li -
cú - tus est per Pro-phé - tas. Et u-nam san - ctam ca-thó-li -

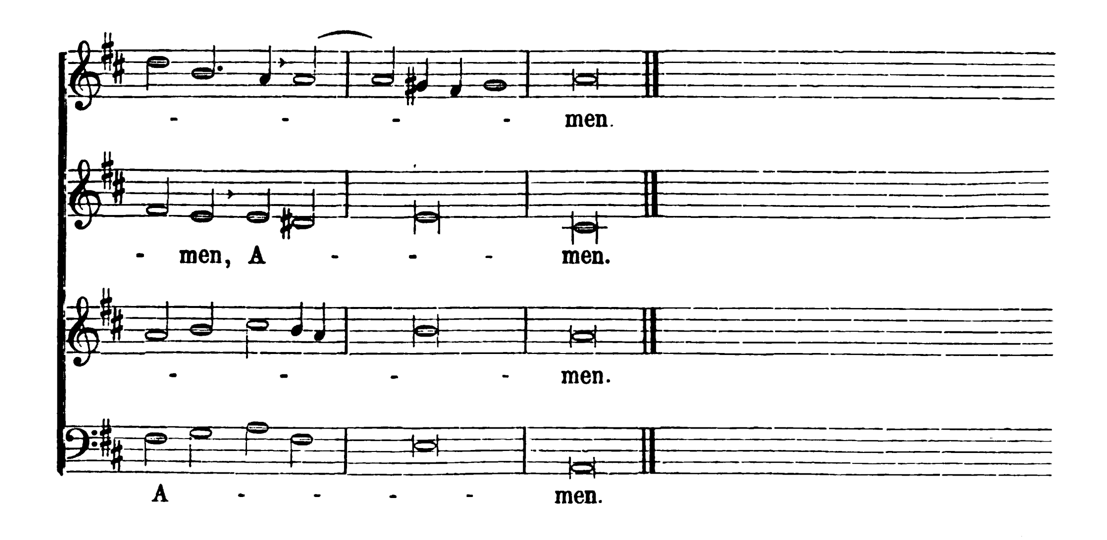

poco rit.
cam et a-po-stó-li-cam ec-clé-si - am. Con-fí-te-or u -
poco rit.
cam et a-po-stó-li-cam ec - clé - si - am. Con-fí-te-or u-num ba -
poco rit.
cam et a-po-stó-li-cam ec - clé - si - am. Con-fí-te-or u - num
poco rit.
cam et a-po-stó-li-cam ec - clé - si - am. Con-fí-te-or u -


num ba-ptí - sma in re-mis-si-ó - - nem pec-ca-tó-rum.
ptí - sma in re-mis-si-ó - nem pec - ca - tó - - rum.
ba-ptí - - sma in re-mis-si-ó - - nem pec-ca - tó-rum.
num ba-ptí - sma in re-mis - si-ó - nem pec-ca-tó-rum.

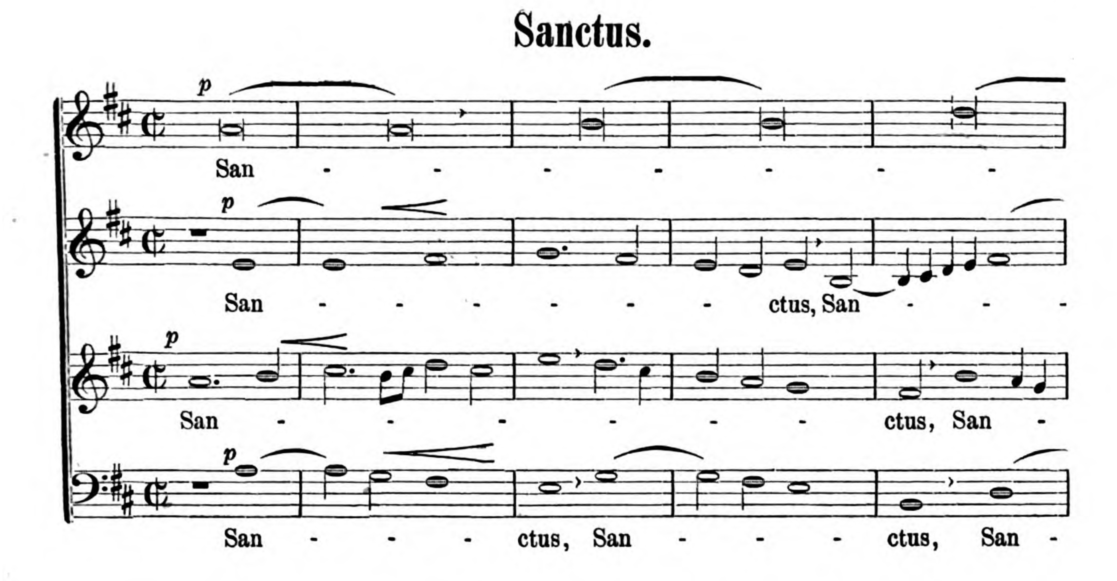

f
Et ex - spé - cto re-sur-re-cti-ó-nem mor-tu - ó -
p
f
Et ex - spé - cto re-sur-re-cti-ó-nem mor - tu-ó -
p
f
Et ex - spé - cto re-sur-re-cti-ó-nem mor - tu-ó -
p
f
Et ex - spé - cto re-sur-re-cti-ó-nem mor-tu - ó -
p

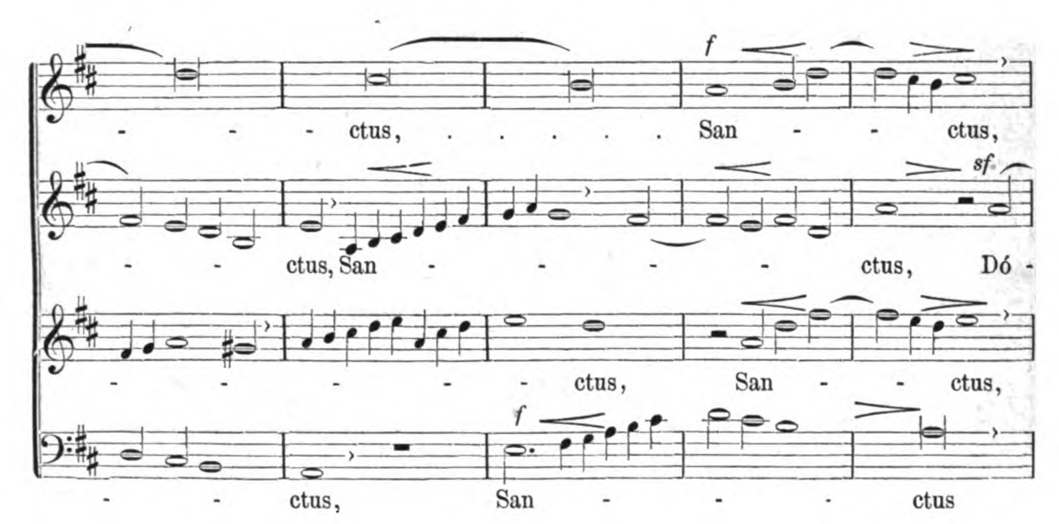

f
- rum. Et vi - - tam ven-tú - ri sæ - cu -
- rum. . . Et vi - tam ven - tú - ri sæ - - cu -
- rum. . . Et vi - - - - tam ven-túri sæ - - - - cu -
- rum. . . Et vi - tam ven - tú - ri sæ - cu - li,

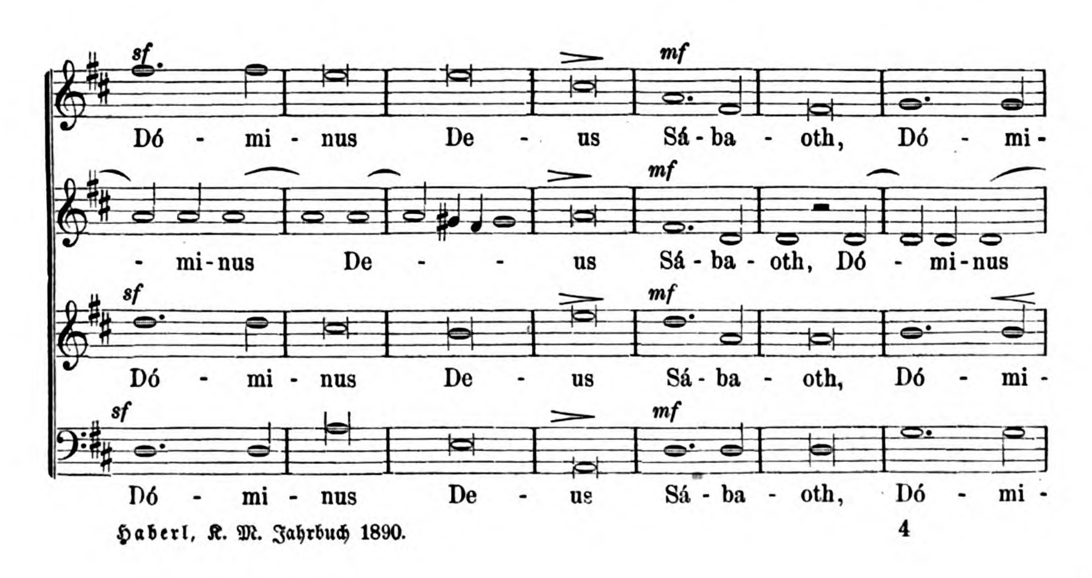

li, A - - - men, A - - - - - men, A-men, A -
li, A - - - - men, A - - - - - -
li, A - - - men, A - - - -
A - - men, A - - men, A - - - - men,

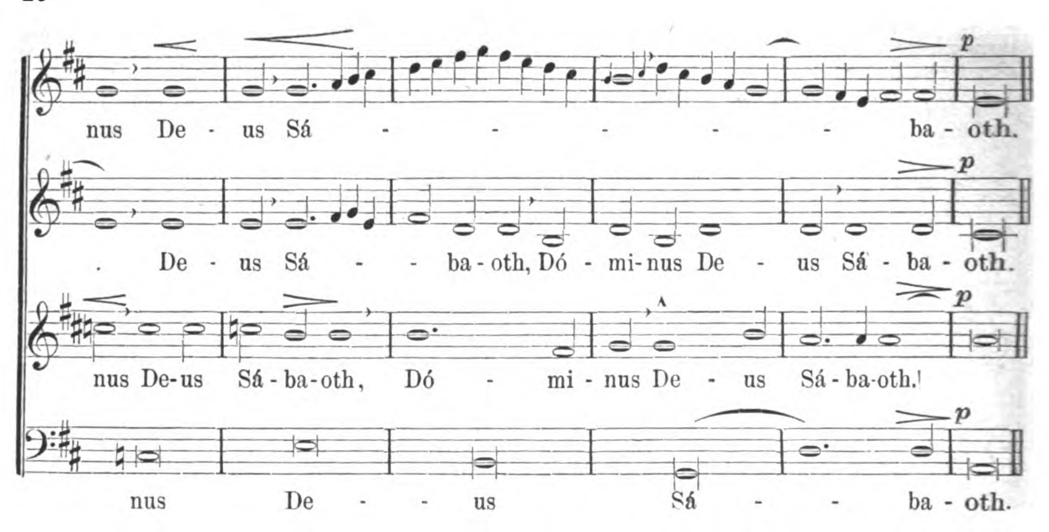

- - - - men.
- men, A - - - men.
- - - - men.
A - - - - men.

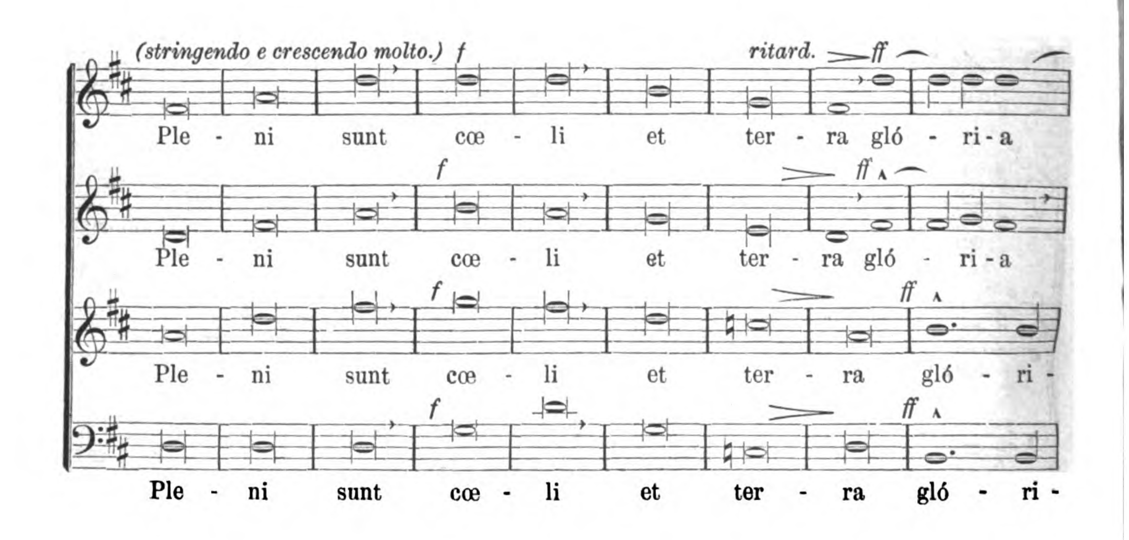
Sanctus.

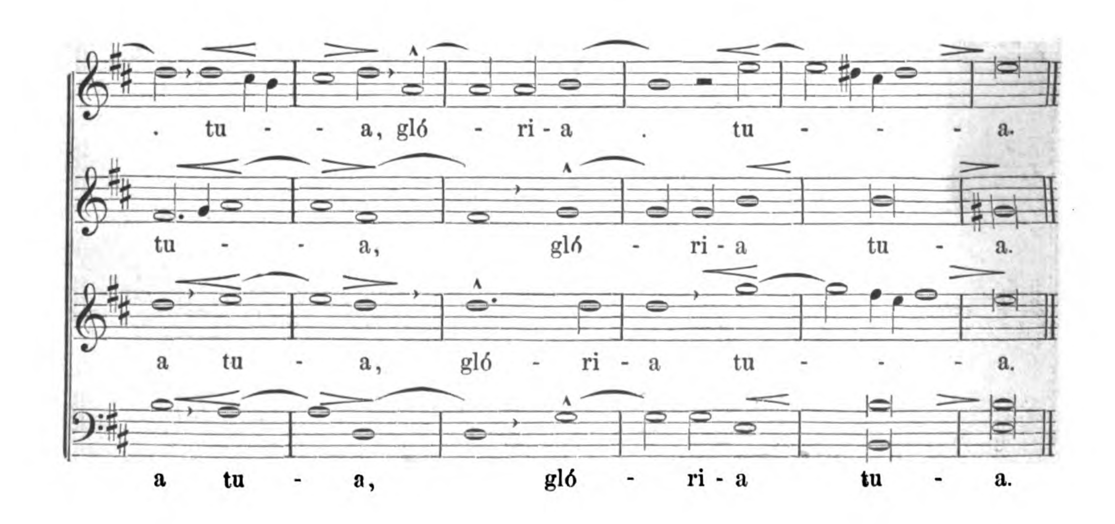

p
San - - - - - - - - - -
p
San - - - - - - - ctus, San - - - -
p
San - - - - - - - ctus, San -
p
San - - - ctus, San - - - - ctus, San -

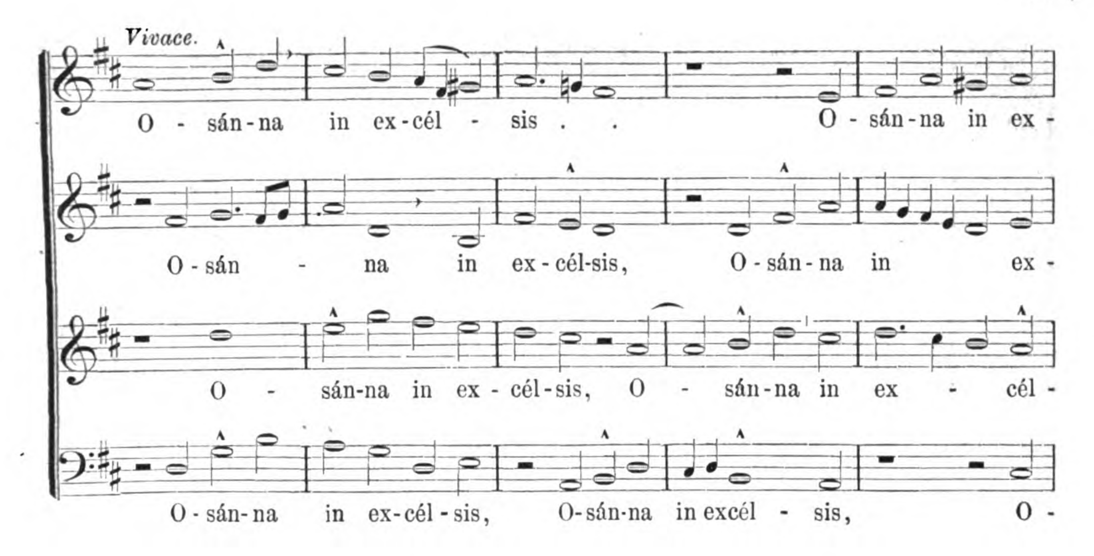

f
- - - ctus, ... San - - ctus,
sf
- - ctus, San - - - - - ctus, Dó -
- - - - - - - ctus, San - - ctus,
f
- - ctus, San - - - - ctus

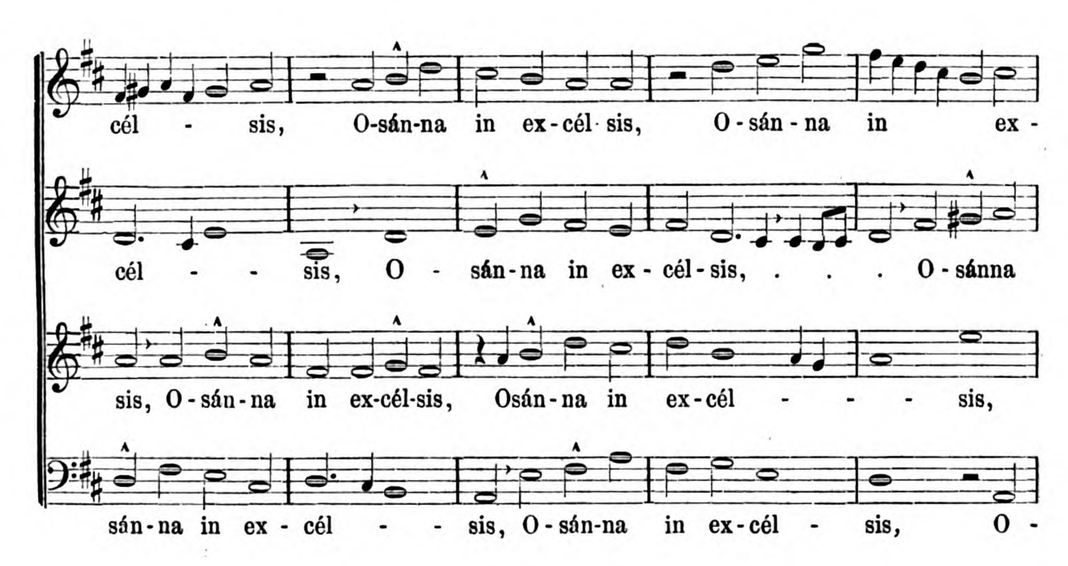

sf mf
Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth, Dó - mi -
mf
- mi - nus De - - us Sá - ba - oth, Dó - mi - nus
sf mf
Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth, Dó - mi -
sf mf
Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth, Dó - mi -

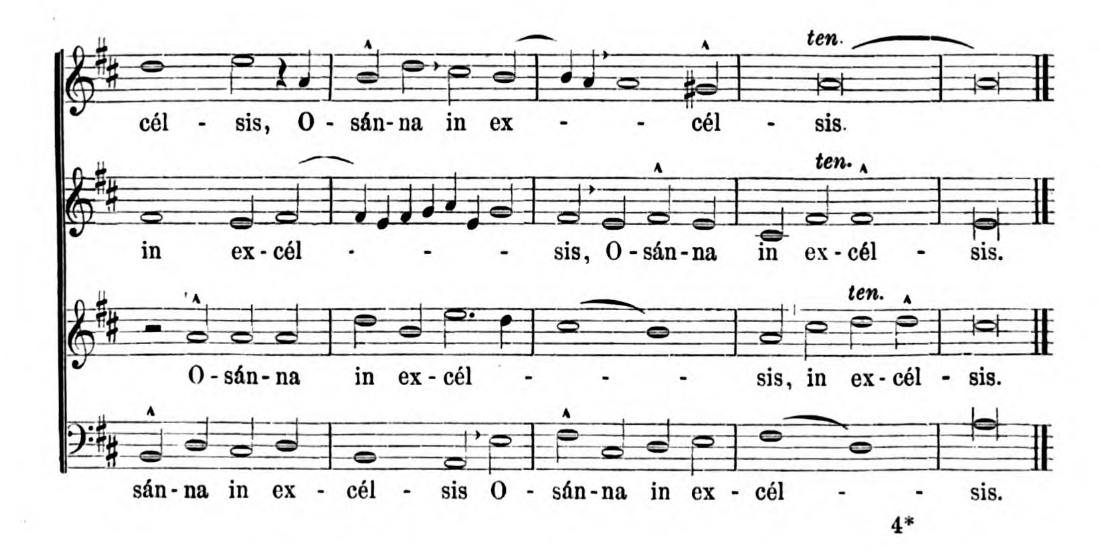

nus De - us Sá - - - - - ba - oth.
. De - us Sá - - ba - oth, Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth.
nus De-us Sá - ba - oth, Dó - mi - nus De - us Sá - ba-oth.
nus De - - us Sá - - ba - oth.
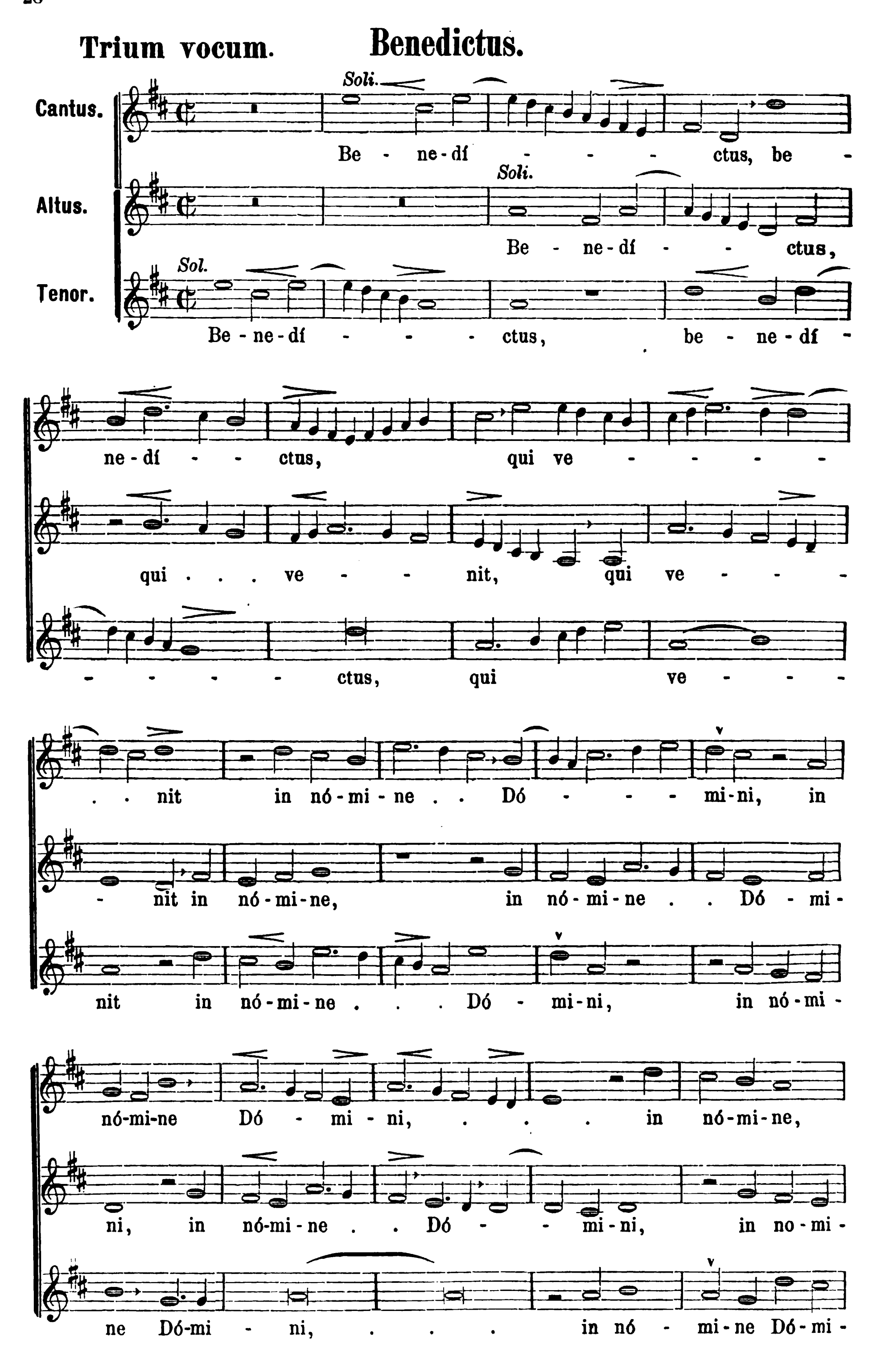

(stringendo e crescendo molto.)
ritard.
Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra gló - ri - a
Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra gló - ri - a
Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra gló - ri -
Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra gló - ri -

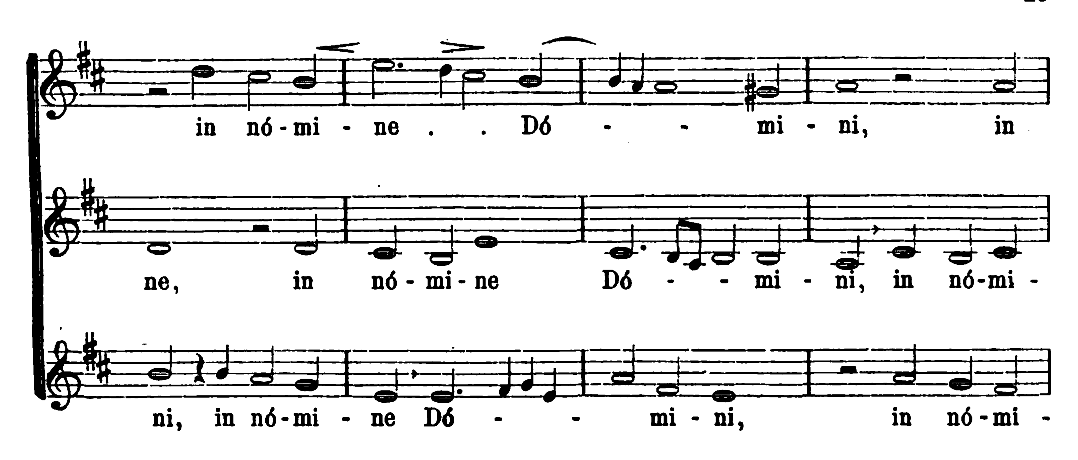

. tu - - a, gló - ri - a . tu - - - a.
tu - - a, gló - ri - a tu - a.
a tu - a, gló - ri - a tu - - - a.
a tu - a, gló - ri - a tu - a.

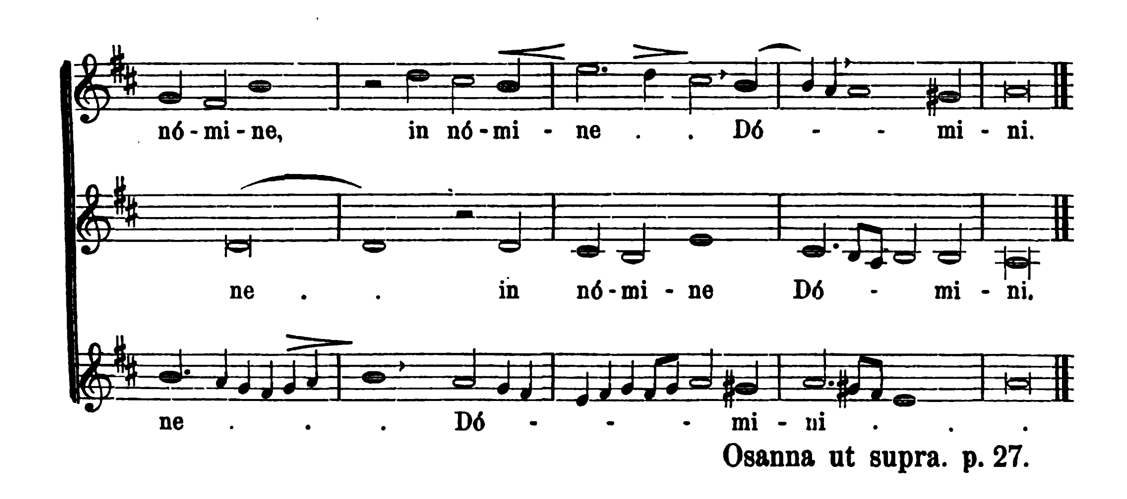

Vivace.
O - sán-na in ex-cél - sis . . O - sán-na in ex -
O - sán - na in ex-cél-sis, O - sán-na in ex -
O - sán-na in ex - cél-sis, O - sán-na in ex - cél -
O-sán-na in ex-cél-sis, O-sán-na in excél - sis, O -


cél - sis, O-sán-na in ex-cél-sis, O-sán-na in ex -
cél - - sis, O - sán-na in ex-cél-sis, . . . O-sánna
sis, O-sán-na in ex-cél-sis, Osán-na in ex-cél - - - sis,
sán-na in ex - cél - - sis, O-sán-na in ex-cél - sis, O -


ten.
cél - sis, O - sán-na in ex - - cél - sis.
in ex-cél - - - sis, O-sán-na in ex-cél - sis.
O-sán-na in ex-cél - - - sis, in ex-cél - sis.
sán-na in ex - cél - sis O - sán-na in ex - cél - - sis.
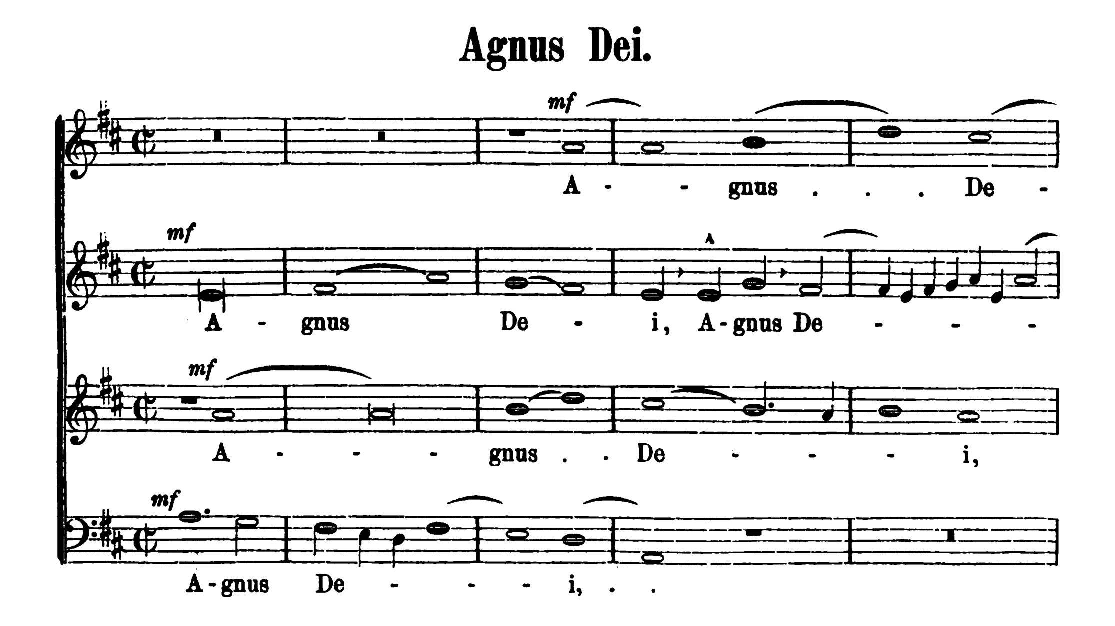

Trium vocum.
Benedictus.
Cantus.
Altus.
Tenor.
Soli.
Soli.
Sol.
Be - ne-dí - - - ctus, be -
Be - ne-dí - - ctus,
Be - ne - dí - - - ctus, be - ne - dí -
ne - dí - - ctus, qui ve - - - -
qui . . . ve - - nit, qui ve - - -
- - - - ctus, qui ve - - -
. . nit in nó - mi - ne . . Dó - - - mi-ni, in
- nit in nó - mi - ne, in nó - mi - ne . . Dó - mi -
nit in nó - mi - ne . . . Dó - mi - ni, in nó - mi -
nó-mi-ne Dó - mi - ni, . . . in nó-mi-ne,
ni, in nó-mi-ne . . Dó - - mi - ni, in no - mi -
ne Dó-mi - ni, ... in nó - mi - ne Dó - mi -

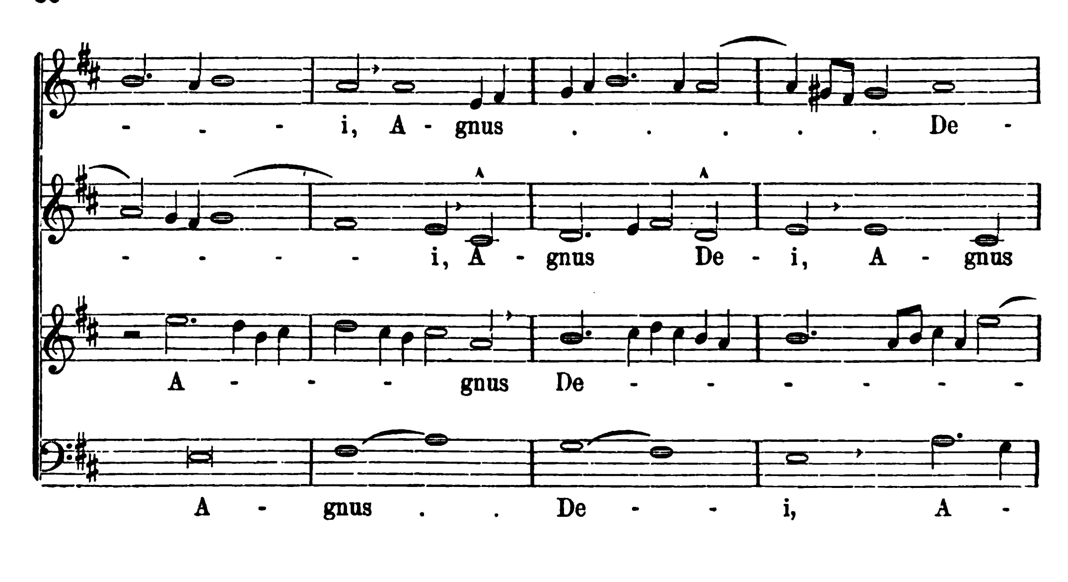


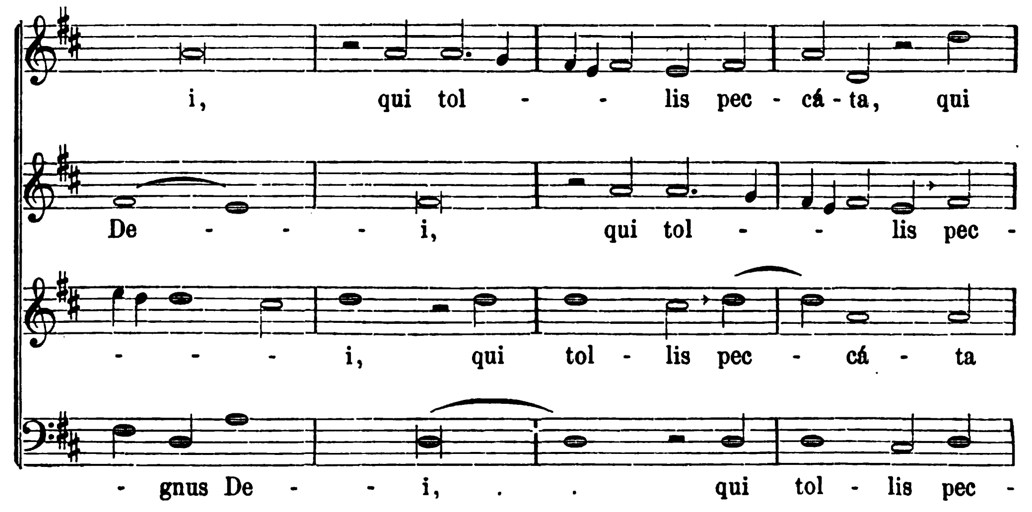


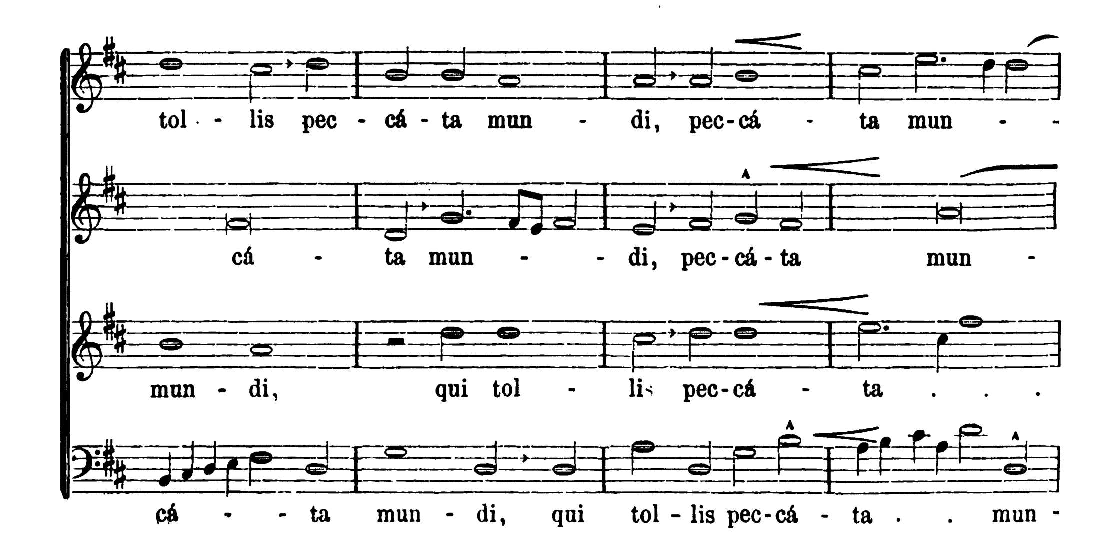
Osanna ut supra. p. 27.
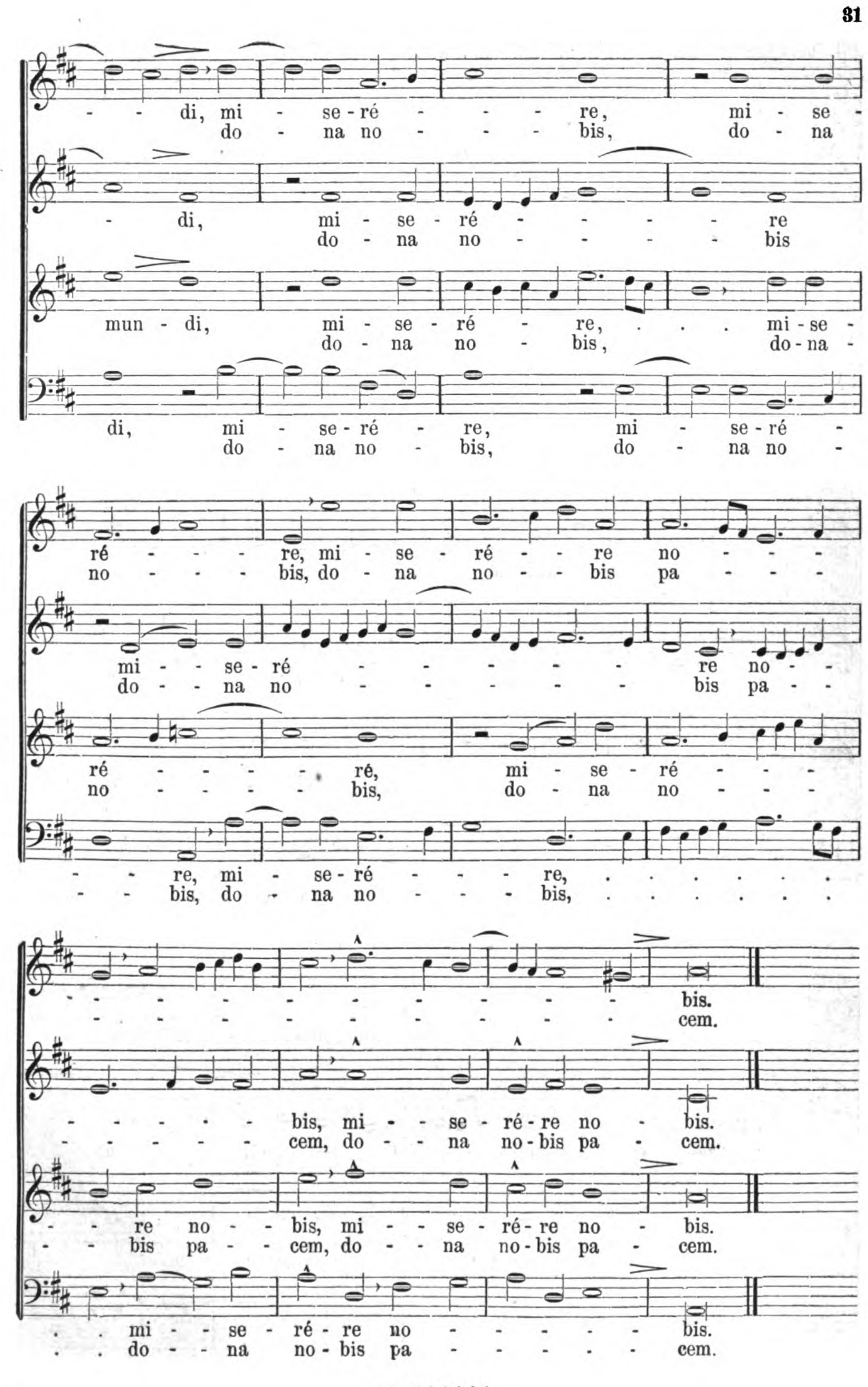
Agnus Dei.




- - - i, A - gnus . . . . . . De -
- - - - - i, A - gnus De - i, A - gnus
A - - - gnus De - - - - - - -
A - gnus . . De - - - i, A -


i, qui tol - - lis pec - cá - ta, qui
De - - - - i, qui tol - - lis pec -
- - - i, qui tol - lis pec - cá - ta
- gnus De - - i, . . qui tol - lis pec -


tol - - lis pec - cá - ta mun - di, pec - cá - ta mun - -
cá - ta mun - - di, pec - cá - ta mun -
mun - di, qui tol - lis pec - cá - ta . . .
cá - - ta mun - di, qui tol - lis pec - cá - ta . . mun -


- - di, mi - se - ré - - - re, mi - se -
do - na no - - - bis, do - na
- di, mi - se - ré - - - - - re
do - na no - - - - - bis
mun - di, mi - se - ré - re, . . . mi - se -
do - na no - bis, do - na -
di, mi - se - ré - re, mi - se - ré -
do - na no - bis, do - na no -
ré - - - - re, mi - se - ré - - re no - - - -
no - - - - bis, do - na no - - bis pa - - - -
mi - se - ré - - - - - - - re no - -
do - - na no - - - - - - bis pa - -
ré - - - - - ré, mi - se - ré - - - -
no - - - - - bis, do - na no - - - -
- - re, mi - se - ré - - - - re, ...
- - bis, do - na no - - - - bis, ...
- - - - - - - - - - - - - - - bis.
- - - - - - - - - - - - - - - cem.
- - - - - - bis, mi - - se - ré - re no - bis.
- - - - - - cem, do - - na no - bis pa - cem.
- - re no - - bis, mi - - se - ré - re no - bis.
- - bis pa - - cem, do - - na no - bis pa - cem.
. . mi - - se - ré - re no - - - - - - - bis.
. . do - - na no - bis pa - - - - - - - cem.

I. Abhandlungen und Aufsätze.

Die ersten drei Bände der Motetten Palestrina's.

Palestrina hat die ersten drei Bände seiner Motetten drei verschiedenen Herzogen d'Este gewidmet. Laut der „Geschichte der Päpste" von L. Pastor I, pag. 371 und 383 hatte Kaiser Friedrich III., der von dem Markgrafen Borso von Este in Ferrara am 17. Januar 1452 glänzend bewirthet[1]) worden war, „mit großem Gepränge demselben den Titel eines Herzogs von Modena und Reggio verliehen." „Es war dieß der einzige Act kaiserlicher Machtvollkommenheit von Bedeutung, den Friedrich III. auf seinem Römerzug zur Ausführung brachte."

In der damaligen Zeit wollte jedes hochadelige Geschlecht einen Sprossen im Cardinals-Collegium haben; manche Geschlechter brachten Jahrhunderte hindurch Mitglieder ins Cardinals-Collegium. So auch die d'Este.[2]) Wenn ich nicht irre, hat Papst Paul III. (1534-1549), ein Farnese, den Herzog Ippolito d'Este creirt (die Kardinäle wurden früher „Creaturen" des sie creirenden Papstes genannt; das Wort hatte nicht den etwas geringschätzigen Nebenbegriff, den es jetzt bei uns Deutschen hat). Der genannte Kardinal galt als ein großer Beschützer der Künstler seiner Zeit. Er ließ das Buch des D. Nicola Vicentino: „Musica ridotta alla moderna prattica" drucken, ermunterte den Gio. B. Corvo in seinen musikalischen Studien und schätzte den Palestrina so hoch, daß er ihn an seinen Hof zog und mannigfach beschäftigte. Wie aus der Dedikation des III. Motetten-Bandes hervorgeht: „nam cum multos annos Illustrissimo ac Reverendissimo Cardinali[3]) foelicis recordationis Hippolito quanta potui veneratione ac diligentia inservierim, incredibilem quandam observationem me amplissimo nomini Estensi debere non obscure cognosco" — muß Palestrina vom Cardinal viele Wohlthaten empfangen haben, worauf das „observationem debere" hindeutet. Nach Baini (Kandler p. 63) fand der Kardinal ein besonderes Vergnügen an den Motetten Palestrina's. Baini schreibt über Dedikation und Inhalt dieses Bandes:

„Erstlich beklagt sich Pierluigi über die Tonsetzer seiner Zeit, daß sie so oft unzüchtige Gedichte wählten, welches für denjenigen, der die Dichter und die schamlosen Produkte des 16. Jahrhunderts kennt, kein Räthsel sein dürfte."

„Pierluigi sagt ferner, daß er diesem bösen Beispiele niemals, am wenigsten jetzt, bei seinen gereiften, zum Alter sich neigenden Jahren (matura jam et vergenti ad senium aetate) zu folgen vermocht hätte."

„Auch verspricht derselbe, jenem Bande noch mehr dergleichen folgen zu lassen, und sagt, daß die ihm zu Theil gewordenen Wohlthaten wenigstens einem Manne zu gute kommen, der, wenn gleich durch kein anderes Verdienst ausgezeichnet, doch wenigstens seine Zeit nicht im Müssiggange zubringe."

„Was den Werth dieser Motetten anlangt, so sind vor den Uebrigen auszuzeichnen: die zwei sechsstimmigen: Viri galilaei (zur Himmelfahrt des Herrn); Cum complerentur (für das Pfingstfest); dann die fünfstimmige: O beata et benedicta et gloriosa (für die heilige Dreifaltigkeit)."

„Diese drei vortrefflichen Motetten werden seit ihrer Entstehung alljährlich noch heut zu Tage an den erwähnten Festtagen in der päpstlichen Kapelle aufgeführt und sind immer der Gegenstand reinster Erbauung und der allgemeinen Bewunderung."

„Die übrigen Motetten haben mehr oder weniger Schönheiten von erstem Range, und

[1]) Über die Feste in Ferrara vgl. Muratori, Scriptor. XVIII, 1091.

[2]) Wer nach Tivoli kommt, möge die berühmte Villa d'Este besuchen, wo Liszt mehrere Winter hindurch wohnte. Dieses nebenbei.

[3]) Damals scheint der Titel Eminenz noch nicht üblich gewesen zu sein.
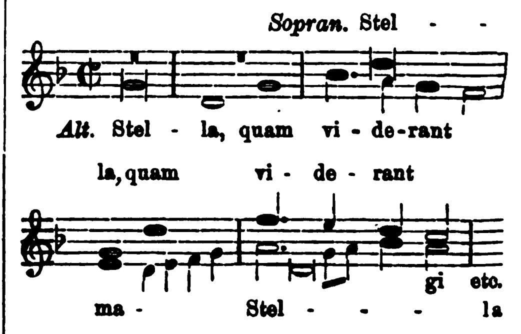


es muß von denselben — darunter war auch die fünfstimmige: Beatus Laurentius, die Pierluigi schon im J. 1562 der päpstlichen Kapelle geschenkt hatte — nur bemerkt werden, daß Pierluigi diese Motetten bereits früher für die päpstliche Kapelle, wo sie längere Zeit hindurch ausgeführt wurden, komponirt habe."

Der Unterzeichnete fügt diesem Urtheile Baini's das seinige, das auf selbstständiger Prüfung beruht, bei. Ein sehr dankbares Stück ist gleich Nro. I: „O admirabile commercium", 5stimmig, das zugleich eine der leichtest ausführbaren Motetten aller drei hier zu besprechenden Bände ist, im 7. Kirchentone geschrieben (die Note b kommt einmal vor). Das Stück bietet auch einen Beleg, daß die Alten, hier Palestrina, Diësen in die Melodieen einsetzten, ohne jede Noth, nur um gewisse harmonische Effekte zu erreichen. Ich habe dabei nicht die Stellen im Auge, bei denen der Herausgeber dieses Bandes (Theodor de Witt) Diësen über den Noten beizufügen für gut erachtete, sondern die zwei Stellen (fis): „largitus est" im Sopran und II. Tenor. Wir kommen unten auf weitere Belegstellen zurück.

Über dieses schöne Motett hat P. eine herrliche 5st. (zwei Tenore) Messe geschrieben, die Schrems sehr oft mit großem Erfolge aufführte und die im 8. Buche der Messen (17. Band der Breitkopf'schen Ausgabe p. 38 bis 62) neu abgedruckt ist. Als ich das Programm zur 3. General-Versammlung des Cäcilien-Vereins 1871 entwarf, war ich lange im Zweifel, ob ich diese Messe oder die „Hodie Christus natus est" in dasselbe aufnehmen solle. Was mich abhielt, die erstere zu wählen, war ein liturgisches Gebrechen. P. componirt nämlich im Gloria: „adoramus te, glorificamus te, adoramus te, glorificamus te." Bekannt ist zu „adoramus te" eine liturgische Aktion, detectio capitis, vorgeschrieben; bei glorificamus te wird das Biret wieder aufgesetzt. In der hier besprochenen Messe P.'s müßte man es wohl zweimal abnehmen (??) und aufsetzen! Man kann also das adoramus te (u. ähnl. wie Jesu Christe) wiederholen, aber man soll nicht andere Worte dazwischen schieben. Mir ist weder in den Messen P.'s noch in solchen anderer Meister des 16. Jahrhdts. ein solcher Verstoß bei adoramus te vorgekommen. Das war der einzige Grund, der mich von der Aufführung der Messe abhielt. Im Übrigen verdient sie die großen Lobsprüche, welche Baini und Herr Haberl (l. c. pag. III) ihr spenden: „Sie veraltet nie und wer sie tausendmal gehört hat, wird immer gleich gute Wirkung empfinden." Hr. Haberl macht darauf aufmerksam, daß die Antiphon „O admir. commercium" auch am 2. Februar trifft, an welchem Tage 1594 bekanntlich P. starb. Besonders hervorzuheben und zu loben an der Messe, wie am Motette, ist a) die schöne Gruppirung der Stimmen, die schöne und häufige Abwechslung von drei hohen Stimmen[1]) (Sopran, Alt, I. Tenor) und drei Männerstimmen (I. et II. Tenor, Bassus), b) die Einfachheit und Faßlichkeit der Themen, weßwegen die Messe nicht gerade schwer ist, c) die Kürze der beiden Hosanna, und selbst (verhältnißmässig) der beiden Agnus Dei, was bei P. leider so selten. Gute Tenore sind bei der Messe, wie beim Motett nöthig.[2]) Im Übrigen verdiente diese Messe vor allen anderen eine Stimmenausausgabe.

Sehr ausdrucksvoll und sprachgesanglich ist das Anfangs-Motiv von Nro. 2:[3])



Überhaupt kann man in Bezug auf sprachgesangliche Regeln sehr viel aus Palestrina's Motetten lernen, und zwar in positivem wie negativem Sinne d. h. aus der Befolgung und aus den schlimmen Folgen der Nichtbefolgung derselben.

Nro. 3 ist sehr klangvoll, in jonischer Tonart geschrieben und deßhalb (und wegen der sangbaren Motive) unserm Verständnisse nahe liegend. Der Text ist nicht der Liturgie

[1]) Das herrliche Crucifixus ist für Alt, 2. T., B., das Benedictus für S., A., 2 T.

[2]) Beide stehen im 7. Tone.

[3]) Für die Oktave von Epiphanie passend.

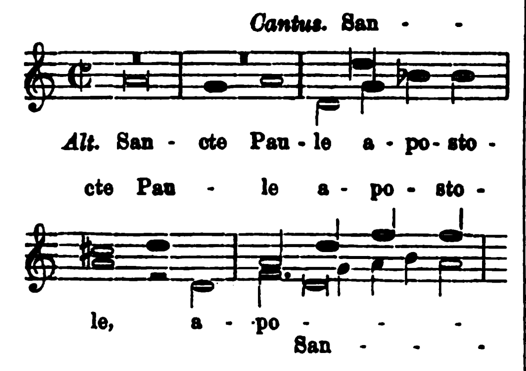
entnommen und bezieht sich auf den heiligen Antonius den Einsiedler (17. Januar). Die Schlußworte „in coelesti patria“ sind im $^3/_1$=Takte gesetzt und erhalten dadurch ein besonders lebhaftes Colorit.

Nro. 4 ist zweitheilig, paßt für das Fest „Mariä Lichtmeß“ und steht im 4. (hypophrygischen) Tone. Deßhalb gehen weder die beiden Soprane noch der Tenor in die Höhe (über e hinauf). Im 2. (hypodorischen) transponirten Tone ist das fünfte Stück geschrieben, liegt ebenfalls tief und ist wie das vorhergehende etwas breit und ausgedehnt, hat jedoch mehrere sehr feierliche Stellen.

Frisch und lebhaft ist das folgende im 7. Tone geschriebene „Alleluja, tulerunt Dominum meum“ (lebhaftes Tempo!). Sehr feierlich=homophon beginnt Nro. 7: „Crucem sanctam subiit“ (für die Osterzeit) und wickelt sich kurz und packend ab (im 2. transp. Kirchenton).

Nun folgt das von Baini belobte zweitheilige „O beata et gloriosa Trinitas“ (11. Ton — jonisch), in dem die Worte: „Pater, Filius et Spiritus Sanctus“ gebührend hervortreten (in beiden Theilen). Es liegt durch die Tonart unserm Verständnisse nahe, was man von Nro. 9 „Ego sum panis vivus“ nicht behaupten kann; dazu ist letzteres zu gedehnt und das „Alleluja“ mit seinem hüpfend=breitheiligen Rhythmus ist wenigstens mir ungenießbar.

Kürzer gefaßt ist Nro. 10 „Puer, qui natus est“ (auf das Fest des hl. Johannes Baptist) und Nro. 11 auf das Fest der hl. Magdalena, beide in der 2. transponirten Tonart. In Nro. 12 (I. Toni):
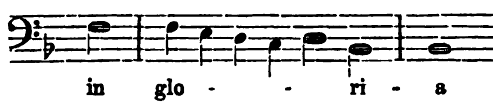


ragt besonders das zweimal wiederholte „intercede pro nobis“ hervor, bei dem die 5 Stimmen mehr homophon zusammentreten.

Reich gestaltet ist das „Beatus Laurentius“ (Nro. 13 — im 8. Tone), bei welchem der II. Tenor den Cantus firmus in ganztaktigen Noten singt (nur zuletzt in halbtaktigen); Nro. 14 (im transp. 2. Tone) kann zu Aufführungen empfohlen werden (es ist für das Fest „Mariä Geburt bestimmt); ebenso das nächste, am Feste des heiligen Martin (?) treffende, eigentlich aber für alle Feste männlicher Heiliger passend. Dagegen paßt Nro. 17 (II. Toni) nur auf das Fest des hl. Martin oder (wenn man statt „o Martine“ einen andern passenden Namen einlegen wollte) für das Fest eines heiligen Bischofes und Bekenners; obwohl stellenweise gedehnt, enthält diese Numer ganz außergewöhnlich feierliche, klangvolle Stellen, besonders von „o Martine“ an bis „quametsi“. Das vorangehende Nro. 16 (I. Toni transpos.) bringt einen Text auf das Fest des heiligen Michael und das nachfolgende (Nro. 18 — im 7. Tone) die Oration am Feste der hl. Katharina (25. Nov.) Letzteres ist dankbar, frisch und feierlich.

Nro. 19 (auf das Fest des hl. Stephanus — im 4. Kirchentone) enthält ebenfalls sehr reich klingende Stellen. Dem hier stehenden 5stimm. (I. Toni) Stücke auf das Fest des hl. Johannes Ev. ziehe ich das in Proske's Mus. div. II. stehende 4st. Motett vor; es ist leichter, sangbarer und faßlicher. Nun folgen zwei Stücke aus dem hohen Lied (auf die Feste U. L. F. passend), beide im 9. (äolischen) Tone stehend und wohl anmuthend, aber etwas gedehnt. Die folgenden 2 (Nro. 23 und 24) auf das Fest des hl. Andreas schlagen einen sehr frischen Ton an; manche Stellen sind überwältigend machtvoll, es sind aber dazu 2 hohe Soprane nöthig. Damit schließen die 5stimm. Stücke.

Hieran reihen sich die beiden zweitheiligen von Baini hoch gestellten Motetten auf das Fest Christi Himmelfahrt (I. toni transp.) und das Pfingstfest („Dum complerentur“). Ich halte das letztere (noch dazu eines der sangbarsten und verhältnißmässig leicht ausführbaren und zeitlosesten) für die werthvollste Perle des ganzen Bandes. Die über dieses Motett geschriebene Messe (in Proske's „Selectus novus“) dehnt die Themate weiter aus, als sie ertragen können und scheint meiner Wenigkeit nicht so überwältigend zu klingen, wie das Motett. Die Figur



wird zu oft wiederholt (selbst im Benedictus) und verliert dadurch allen Reiz wieder.

Nro. 27 nimmt den Text wieder aus dem hohen Liede, ist sehr gedehnt (VIII. Toni), wird aber angenehm unterbrochen durch einen dreitheiligen Satz. Dieses Stück enthält einen Canon, der in der Oberquart aufgelöst wird, ebenso wie das folgende (Nro. 28, im 11. Tone stehende) zweitheilige „Solve jubente Deo."

Breit ausgeführt ist das zweitheilige Motett Nro. 29 auf das Fest Allerheiligen [1]) (im 12. hypojonischen Tone), von dem die „secunda pars" äußerst mächtig wirken wird, besonders das Wort „Amen". — Das Gleiche gilt von dem erhabenen zweitheiligen Weihnachtsmotett „O magnum mysterium" (hypophrygisch Nro. 30), das beim „collaudantes" [2]) im dreitheiligen Takte ganz gewaltig dreinschlägt und eine gewaltige Steigerung bringt (zuerst 3, dann 4, dann 6 stimmig).

Nun folgt das kürzeste, aber nicht das geringste Stück (Nro. 31) auf das Leiden Christi mit weitausgreifender Harmonie (VII. Toni) besonders bei „vulneratum et aceto potatum, ut tua vulnera". Eine Perle, sehr empfehlenswerth zur Aufführung, nicht schwer, sehr andächtig! Damit schließen die sechsstimmigen und es folgen (Nro. 32) a) das siebenstimmige „Tu es Petrus" (jonisch) und das ernste 7stimm. zweitheilige „Virgo prudentissima" (I. Toni transp.), mit welchem dieser erste Band schließt.

Wir geben noch eine Übersetzung der lateinischen Vorrede des I. Motettenbandes. „Daß die Kraft der Musik nicht bloß zur Erheiterung, sondern auch zur Leitung und Änderung der Gemüther der Menschen eine große sei, haben nicht bloß die Weisesten früherer Zeit gesagt, sondern die tägliche Erfahrung bestätiget es. Um so stärkeren Tadel verdienen diejenigen, welche ein so großes und so herrliches Geschenk Gottes nicht bloß mißbrauchen zu kleinlichen Spielereien, sondern auch die Menschen, als ob sie nicht ohnehin genug aus eigenem Antriebe zu allem Bösen geneigt wären, noch mehr zur Leidenschaft und Bosheit aufreizen. Was mich angeht, so habe ich selbst in jungen Jahren von solchem Treiben (consuetudine) mich zurückgehalten, und habe mich sorgfältig gehütet vor jeder Publikation, durch die Jemand schlechter und boshafter werden könnte. Um so mehr ziemt es sich (Quo me verius est — gibt keinen rechten Sinn, weßhalb ich nur beiläufig übersetzen konnte), daß ich bei reifem Alter und herannahendem Greisenalter in diesem Vorsatze verharre und Alles, was ich zu leisten vermag, so gering ich es auch erachten (schätzen) mag, verwende auf ernste und heilige und eines Christen würdige Gegenstände (Texte). Da ich fest entschlossen bin, von nun an immer so zu verfahren, so bringe ich gleichsam als ein Unterpfand dieser meiner Gesinnung Dir, o erlauchter Fürst, dieses Werk (librum) dar, in welchem ich gewisse erlesene Gesänge, welche öffentlich in der Kirche gewöhnlich gesungen werden, vereiniget habe, eingerichtet für die Hauptfeste des ganzen Jahres. Es werden diesem Bande, wenn Gott will und mir das Leben schenkt, andere ähnlicher Art nachfolgen, aus welchen Du entnehmen mögest, daß die Wohlthaten, die Du mir täglich erweisest, an einen wenn auch sonst in keiner Weise ausgezeichneten, so doch sicher nicht an einen trägen und faulem Müssiggange ergebenen Menschen verschwendet sind. Rom am 7. Mai (Nonis Maji) 1569."

Wir wenden uns nun zum zweiten Bande der Motetten und geben vorerst, was Baini-Kandler davon sagen.

„Im J. 1572 gab Pierluigi eine neue Sammlung gewählter 5, 6 und 8stimmiger Motetten zu Rom heraus; er widmete dieselbe dem Kardinal Ippolito d'Este. Der Verf. der Memorie hat kein einziges Exemplar der Original-Ausgabe gesehen, sondern nur die zweite Auflage davon, die bei Scoto zu Venedig im nämlichen Jahre ohne Widmung herauskam; sie führt dort den Titel: Joannes Petraloisii motettorum, quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus nunc denuo in lucem editus. Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1572. Ihr folgten in den Jahren 1580, 1588 und 1593 noch drei andere Auflagen."

„In diesen Band schaltete Pierluigi vier Motetten von der Komposition seiner drei Söhne, Angelo, Ridolfo und Silla ein. Hätte der Zufall die Widmung an den Kardinal erhalten, so würde man wahrscheinlich von der Sorgfalt des Vaters



[1]) Neu gedruckt bei Pustet und aufgeführt bei der General-Versammlung des Cäc.-Ver. in Graz. Vgl. V.-Katalog Nro. 320 f.

[2]) Wer erinnert sich nicht an den Marsch, den L. Drobisch in seiner „Pastoralmesse" bei diesen Worten beliebt?
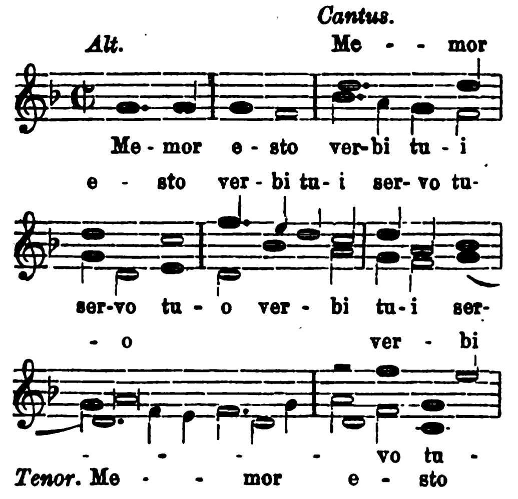
für die Ausbildung dieser Jünglinge etwas Näheres in Erfahrung bringen können."

„Die Motetten dieser Sammlung sind von verschiedenem Stile.... In der sechsstimmigen Motette: Tribularer si nescirem singt der Kontra-alt die Worte: Miserere mei Deus im Canto fermo und wiederholt sie neunmal. Die übrigen Motetten sind fast alle, vorzüglich die sechsstimmige: Peccantem me quotidie, welche ein Muster der Vollendung genannt werden könnte, von sehr schönem erhabenen Stile und werden noch heutzutage in der päpstlichen Kapelle mit großer Wirkung gesungen."

„Es ist nur noch zu bemerken, daß die sieben achtstimmigen Motetten dieses Bandes sehr kunstvoll ausgearbeitet erscheinen, daß sie sich jedoch mit den fünf- und sechsstimmigen nicht füglich messen können."

In diese Angaben Baini's haben sich Irrthümer eingeschlichen, welche dadurch entstanden, daß er die erste (römische) Ausgabe dieses Motettenbandes nicht aufzufinden wußte; es scheint ihm überhaupt nur ein defektes Exemplar vorgelegen zu haben, sonst hätte er kaum behaupten können, der 2. Motettenband sei dem Cardinal Hyppolit d'Este dedizirt. Denn wenigstens die venezianische Ausgabe von 1572 trägt die Dedikation an den Herzog Wilhelm d'Este an der Spitze. Es müßte nur sein, daß die römische Ausgabe von ? die Dedikation an den Cardinal Hyppolit enthalten hätte, und diese, da derselbe im Dezember 1571 starb, deßhalb bei dem venezianischen Nachdrucke in eine solche an den Wilhelm d'Este verändert worden wäre. Woher freilich Baini die Nachricht hat, der 2. Band sei dem Kardinal Hyppolit gewidmet gewesen, da er ja die römische Ausgabe nicht kannte, ist mir (Witt) wenigstens bis jetzt ein Räthsel. J. N. Rauch vermuthet, es habe überhaupt keine römische Ausgabe dieses 2. Motettenbandes existirt, und die venezianische sei kein Nachdruck, sondern Original. Die Dedikation bietet übrigens außer höflichen Phrasen [1]) nichts von Bedeutung. Nur erwähnt sie, daß Nr. 12 von Angelo und Nr. 14 und 25 von Sylla und Nr. 15 von Rudolf Petralysio stamme. Einer wird als Bruder und die anderen als Söhne des Meisters bezeichnet. Angelo war ein Sohn desselben, welches aber der Bruder und welches der andere Sohn P.'s war, darüber wird uns wahrscheinlich Herr Haberl Aufschluß geben können. Gehen wir nun zur näheren Betrachtung des Inhaltes des 2. Motettenbandes über.

Derselbe enthält 17 fünf-, 8 sechs- und 4 achtstimmige Motetten. Nro. 1 „O virgo simul et mater" ist im 1. transponirten Kirchenton geschrieben und ziemlich breit ausgesponnen. Nro. 2 beginnt mit folgendem ausdrucksvollem Motive:
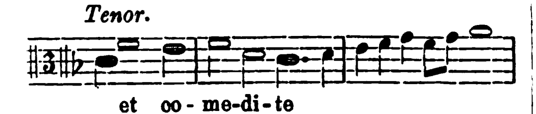


Es steht ebenfalls im 1. transponirten Tone.

Eine der dankbarsten und gut ins Gehör fallenden Numern dürfte die zweitheilige Nro. 3 sein: „Corona aurea super caput ejus" auf das Fest hl. Martyrer passend (2 Soprane!). Das Tempo muß ziemlich bewegt und lebhaft genommen werden. — Nro. 4 paßt auf den Donnerstag nach dem ersten Fasten-Sonntag (wenn „de ea" trifft), da der Text: „In illo tempore egressus Jesus secessit in partes Tyri et Sidonis" dem auf diesen Tag fallenden Evangelium (Matth. 15, 21 ff., Marcus 7, 24 ff.) entnommen ist. Besonders die Stelle „miserere mei, fili David" ist ergreifend schön.

Ich kann mich nicht erinnern, je das „O sacrum convivium" [1]) von P. gehört zu haben, obwohl es eine sehr dankbare Numer ist (Nro. 5 dieses Bandes), wie mir scheint, dankbarer als die Nro. 6 „Coenantibus illis", obgleich die letztere kurz gefaßt ist. Sie steht im 1. transpon. Kirchenton und fordert, wenn man sie nicht abwärts transponirt, zwei hohe Tenore. Stellen wie folgende:

[1]) „ut quicquid leporis, gratiae, ac venustatis apud hominum aures habiturae sint (cantiones) id totum a te omnes ortum, profectumque esse certo sciant."

[1]) Nro. 3, 4 und 5 sind in der hypojonischen Tonart (in modernem F-dur) geschrieben.

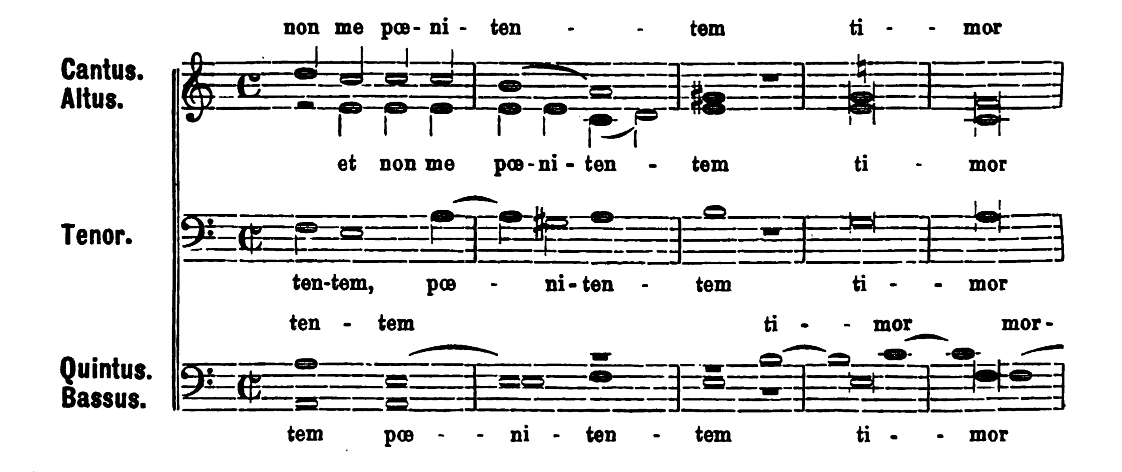


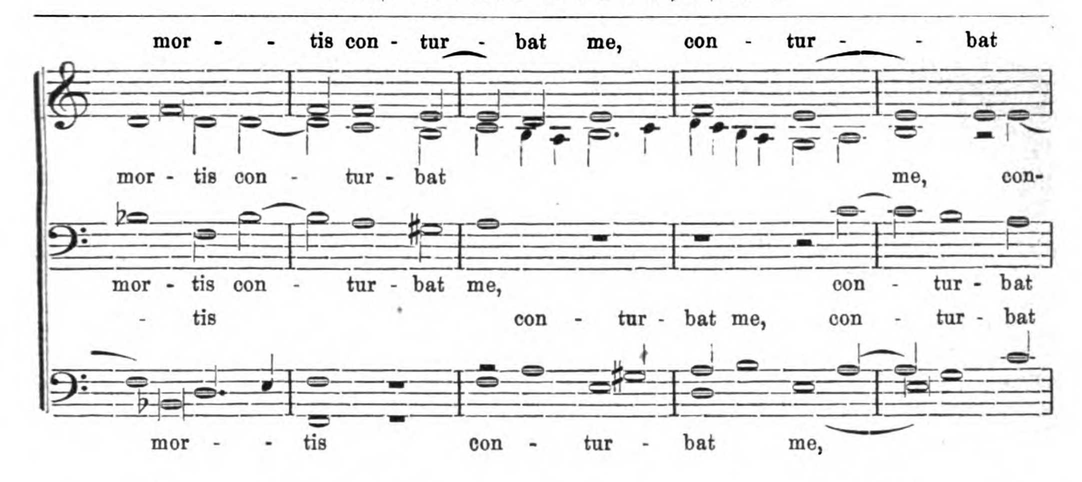
mit dem Neuma auf der letzten kurzen Silbe te gut auszuführen, wird unsern Tenoren selten gelingen, weil sie ein feines Falsett erfordern, das dieselben nicht oft besitzen.
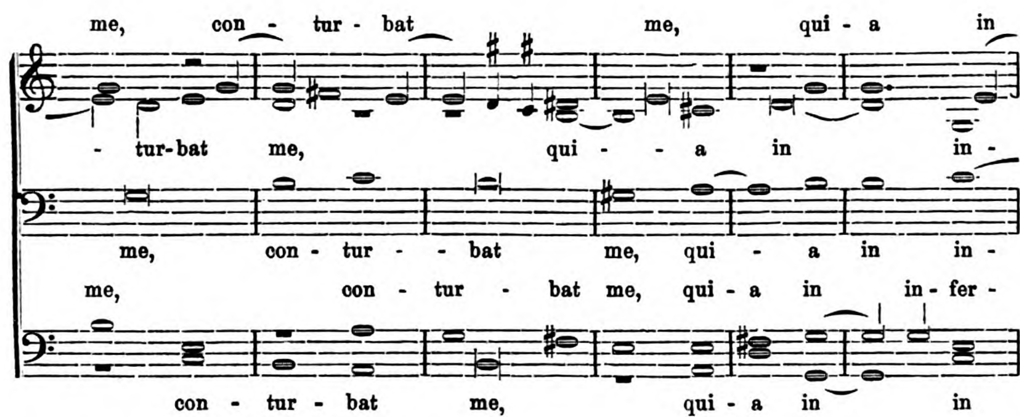
Nro. **7** bietet ein feierliches, im 11. Tone (unserm modernen C-dur) geschriebenes „Derelinquat impius viam suam". Ebenfalls im 11. Tone steht das zweitheilige Himmelfahrts-Motett: „Ascendo ad patrem meum", das weniger bekannt sein dürfte, als die über dasselbe geschriebene 5st. Messe, die bei Pustet in Partitur und Stimmen erschienen ist. Das im 7. Tone stehende (Nro. **9**) „Homo quidam fecit coenam magnam" paßt auf den 2. Sonntag nach Pfingsten. Wie das vorangehende wird es angenehm von einem Satze im Tripeltakt unterbrochen, fordert aber auch hohe Tenore. Sehr frisch ist die 2theilige Nr. **10** „Canite tuba in Sion" für die Adventzeit, ebenfalls im 11. Tone stehend und 2 hohe Soprane fordernd. Besonders wirksam ist die „secunda pars": „Rorate coeli desuper". — Nro. **11** „Exi cito in plateas" hat 2 hohe Tenore nöthig („Canon in Diatesseron" d. h. in der oberen Quart aufgelöst), steht in der 7. Tonart, wendet in der Melodie reichlich Diësen und ♭ an, ist aber auffallend kurz; der Text ist dem Evangelium am 2. Sonntag nach Pfingsten (Luc. 14, 23) entnommen.

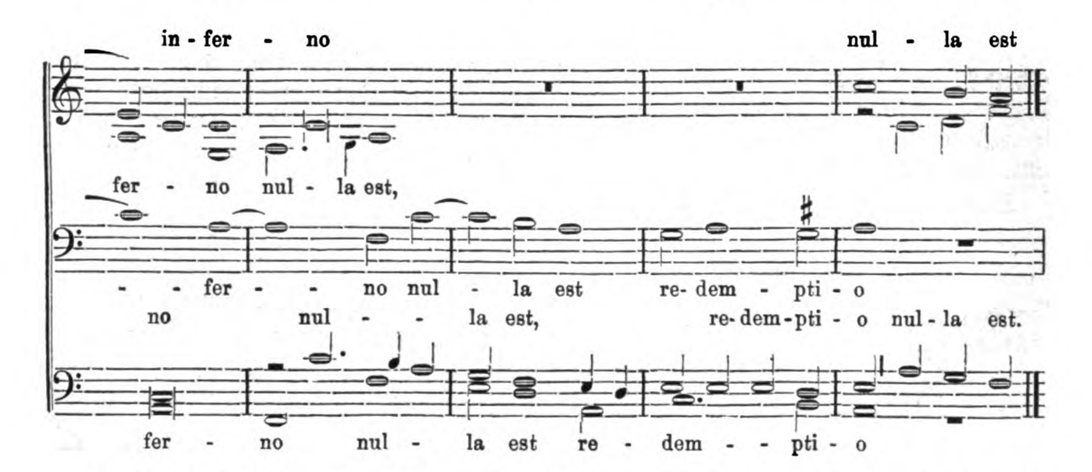
Das zweitheilige Motett (Nro. **12**) ist von Angelus Petraloysius und stellt demselben als Tonkünstler ein schönes Zeugniß aus. Ich gebe die Übersetzung des Textes, weil er einem Privatgebete entnommen zu sein scheint, das jetzt kaum mehr vorkommt: „Ich kann durchschweifen, o Herr, Himmel und Erde, Meer und Festland und werde dich nirgends finden außer am heiligsten Kreuze; dort schläfst du, dort nährst (pascis) du, dort lagerst (liegst) du (cubas) am Mittag." Die Secunda pars hat folgenden Text: „An diesem Kreuze findet dich, wer dich (überhaupt) findet, an diesem Kreuze hängt die Seele („suspenditur anima") und pflückt süsse Früchte vom Holze." Das Stück steht in der jonischen Tonart. — Nro. **13** „Gaude Barbara" (freue dich, o Barbara"), sehr ausgedehnt, zweitheilig, I. Toni (hohe Tenore fordernd); die beiden Sätze im $^3/_1$-Takt sind sehr feierlich! — Nro. **14** ist von Syllas Petraloysius, zeigt die vorzügliche Schule des Componisten, ist sangbar und dankbar (XI. Toni). Nr. **15** ist von Rodulf Petraloysius, „Confitebor tibi" (äolisch, aber mit vielen ♭).

Ein hervorragendes Interesse beansprucht Nro. **16**, dessen Text ich in Üersetzung gebe, weil er auf die von Palestrina angewendeten harmonischen Mittel offenbar von Einfluß ist. Er lautet: „Mich, den täglich sündigenden und nicht bereuenden macht Todesfurcht („timor mortis conturbat me") bestürzt, weil aus dem Todtenreiche keine Erlösung; erbarme dich meiner, o Gott und rette mich." Ich gebe nun die Stelle, wo der „princeps musicae" die „Todesfurcht" schildert, wörtlich:







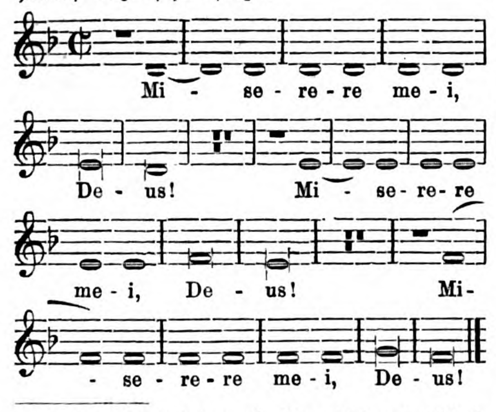


Kein Sachverständiger wird läugnen, daß hier von der Chromatik ein Gebrauch gemacht, der die Lehre: „Dièsen dürfen nur zu vollkommenen Cadenzen verwendet werden“, über den Haufen wirft, ebenso wie dieses durch Palestrina ca. einhalb Dutzend Mal in der Missa „Iste confessor“, im 1. Motett des 1. Bandes, im 11. Motett des 2. Bandes ꝛc. geschieht. Kein Mensch wird behaupten können, daß die Dièsen im 7. und 8. und besonders im 12. und 13. Takte nicht hätten vermieden werden können. Daraus ergibt sich evident, daß auch Palestrina Dièsen anwendete, um gewisse, ihm wünschenswerth erscheinende harmonische Effekte zu erzielen.

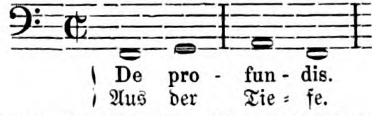
Außerdem ist die Tonmalerei bei „in inferno" zu beachten. Alle Stimmen steigen in ihre tiefste Lage, denn „in inferno" heißt ja „in der Unterwelt (Hölle)". Dazu das Stillestehen der Bewegung!![1]) Der Ausdruck des Textes („Sünde, Nichtbusse, Schrecken des Todes, darüber Bestürzung, Hölle, keine Erlösung, Ruf um Erbarmen und Rettung") scheint mir in diesem Motette meisterhaft getroffen zu sein. Ich empfehle es dringend zur Aufführung bei Bußandachten.

Das folgende Motett Nro. **17**, Dominus Jesus, in qua nocte tradebatur, ist ebenfalls im phrygischen Tone geschrieben, wie das vorangehende; es findet sich hier im Alte beim letzten „tradebatur" eine Textunterlage, welche unmöglich vom Componisten so gewollt war, auch wenn sie im Originale so steht. Damit schließen die 5st. Motetten und es beginnen die sechsstimmigen.

Das 2theilige „Tribularer, si nescirem," hat das Eigenthümliche, daß der Sextus (Alt II) nach 8 Pausen folgende Worte, die die anderen Stimmen gar nicht haben, dazwischen singt:



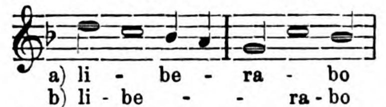
[1]) Der im Katalog sub Nro. 219 und 320 f. vertretene Jakob Reiner † 1606 (vgl. dazu meinen Artikel in meiner Mus. s. 1875 pag. 81 ff.) läßt den Baß allein so beginnen:
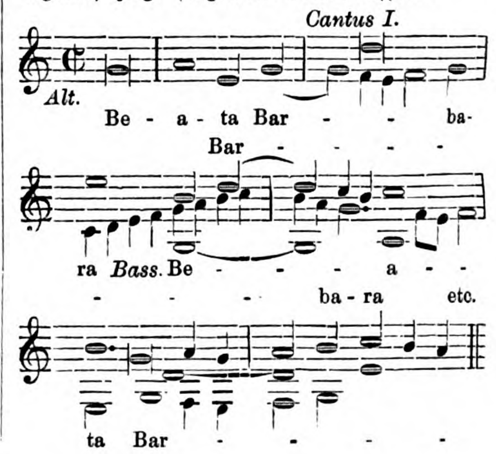


Oder man vergleiche die „Missa brevis" von Andreas Gabrieli, wo im Credo bei „factorem coeli et terrae" ersteres im Sopran hoch oben, letzteres tief unten steht und das „et ascendit in coelum" in die höchsten Höhen der Stimmen steigt. Überhaupt werden unter den Alten jene selten sein, die bei „et ascendit in coelum" abwärts steigen, wie ich in meiner „Exultet"-Messe. Die Tonmalereien sind bei den Alten zahllos. Hier nur die citirten wenigen Beispiele.

Und so noch 2 Mal, immer um einen Ton höher. Dann geht der Gang wieder ebenso retour. Das Motiv kommt also im Ganzen 9 Mal, 2 Mal mit D, 2 Mal mit E, 2 Mal mit F, 2 Mal mit G, ein Mal mit A beginnend. Das ganz Gleiche ist der Fall in der „secunda pars", so daß also die Stelle sich im Ganzen achtzehn Mal repetirt; die betreffende Stimme singt sonst Nichts als diese Worte nach der angegebenen Melodie.

Nro. **19** (zweitheilig), für den Advent passend: „Veni, Domine, et noli tardare" bietet wenig Eigenthümliches, ist aber eine schöne Arbeit. Dankbarer dürfte Nro. **20** (ebenfalls für die Adventzeit): „Hierusalem, cito veniet salus tua" sein. Einige Textunterlagen kann ich nicht billigen z. B. p. 100 in Quintus (Cantus). Statt wie bei a) soll es heißen, wie bei b)

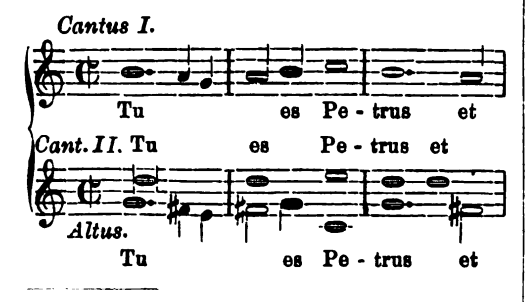


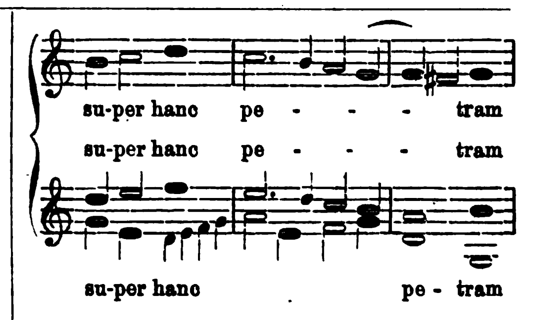
Sehr ausgedehnt ist Nro. **21** „Beata Barbara" (im 7. Ton geschrieben), aber frisch und wohllautend mit hohen Sopranen und Tenoren. Das Stück verträgt übrigens eine Transposition um einen Ton abwärts. Es ist interessant, dieses jubelnde sechsst. Motett, das in besonders effektvoller Weise den hohen 3st. Chor (2 Soprane und 1 Alt) dem tiefen (2 Tenore und Baß) gegenüber stellt und beide oft abwechseln läßt (man sehe: „ad locum certaminis ducta" p. 102, und „martyrii" p. 108), mit dem ernsteren fünfst. (Nro. 13) auf das Fest der nämlichen Heiligen zu vergleichen. Beide sind grundverschieden. Wie frisch das 6stimm. beginnt, zeigt folgendes Notenbeispiel:



Nro. **22** „Sancta et immaculata virginitas“ bringt einen Canon ad Diatesseron (um die Quart höher aufgelöst). Es ist im 8. Ton geschrieben, klingt reich, bringt aber nichts Neues. Da es bloß einen Sopran fordert (2 Alte und 2 Tenore), so wird es für manche Chöre besser passen, als die drei vorangehenden, welche 2 hohe Soprane und feine Tenore fordern. Nr. **23** „Cantabo Domino“ hat 2 hohe Soprane und 2 Alte, das ebenfalls im 8. Tone steht. Das „Deficiant“, mit welchem der 2. Theil beginnt, fordert besondere Aufmerksamkeit bei der Deklamation. Immerhin ist es sehr reich ausgestattet.

Nro. **24** bringt ein „Tu es Petrus“ mit 2 Sopranen und 2 Bässen (Bariton und Baß). Die über dieses 6 stimm. Motett geschriebene Messe hat J. Schrems aus Anlaß der 2. General-Versammlung des Cäcil.-Vereines bei Fr. Pustet in Regensburg in Partitur edirt und am 5. August 1869 im Dome dortselbst zur Aufführung gebracht.¹) Dieses 6 st. „Tu es Petrus“ ist das nämliche, wie das in Lück (1. Ausgabe II p. 175) stehende, nur ist es von Lück um einen Ton tiefer intonirt. Ich habe mich, als ich es 1872 in Biberach dirigirte, überzeugt, daß ein Chor, der nicht „marcato“ singen kann und scharf die Worte spricht, aus dem Motett nicht viel machen kann. Lück setzt statt des Bariton einen 2. Tenor, was nicht der Stimmlage entspricht. Auch scheint Lück keine gute Ausgabe vor sich gehabt zu haben. So setzt die Breitkopf'sche Edition im 1., 2. und 3. Takt des Alt ein ♯ zu f, das bei Lück fehlt; ähnlich im 9. Takt des Basses. Wie oben gezeigt wurde, enthält der I. Band der Motetten ein 7 stimmiges „Tu es Petrus“. Ich gebe hier die Anfänge der beiden. Das 6 stimmige beginnt also:
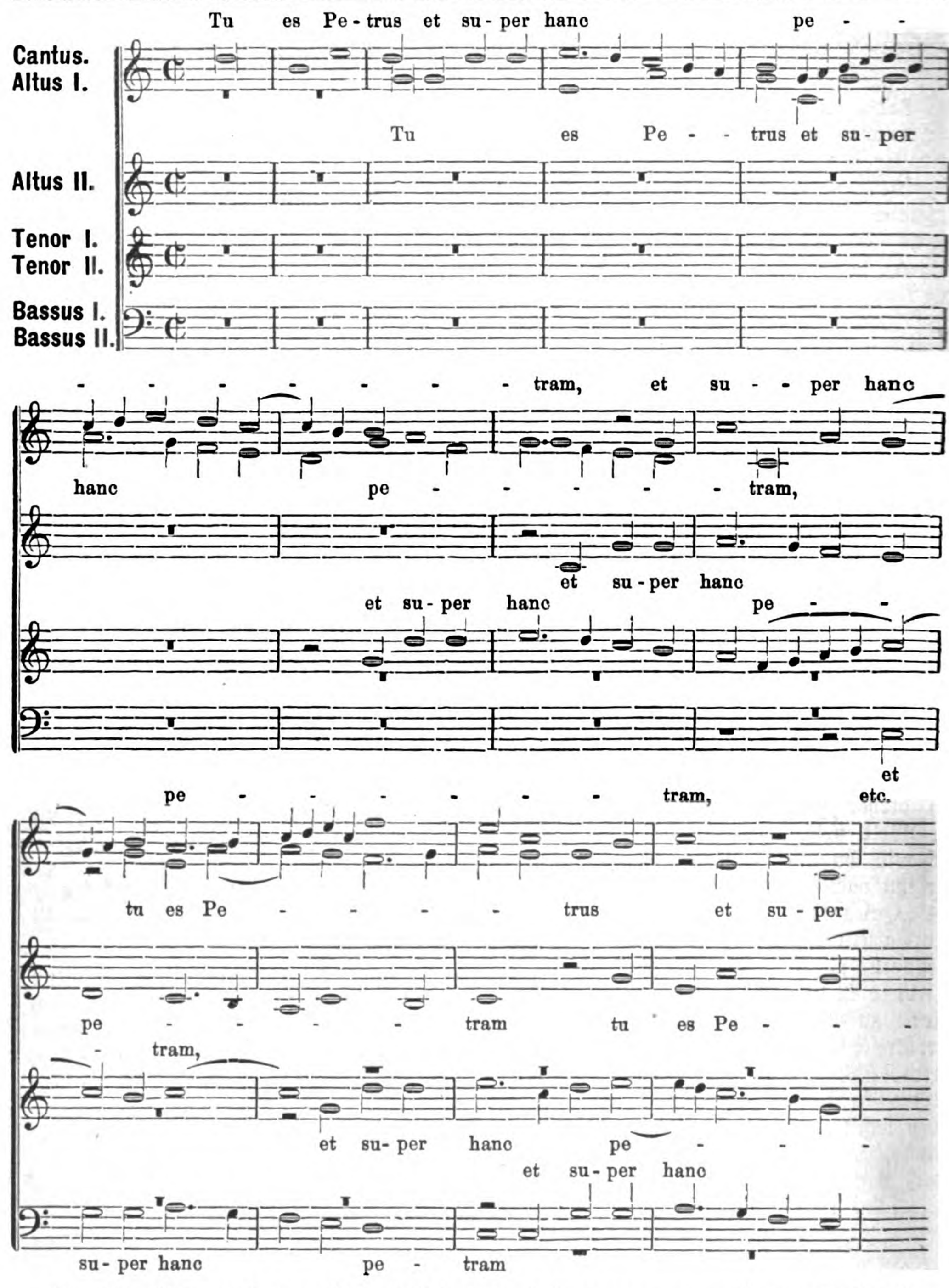




Das wird nun von den 3 Männerstimmen wörtlich um die Oktave tiefer wiederholt. Dieser Anfang ist gewiß sehr schön. Ein Cäcilianer hätte es aber wohl kaum über's Herz gebracht, an das hanc petram nicht gleich das aedificabo ecclesiam meam anzuschließen. Denn Palestrina trennt eigentlich zusammengehörige Worte in unstatthafter Weise. Er behandelt das super hanc petram für sich und ebenso das aedificabo ecclesiam meam, das öfters repetirt wird (17 Takte). Richtiger (so scheint es mir) wäre es, das Tu es Petrus für sich und das „et super . . . meam“ ebenfalls als geschlossenes Ganze zu behandeln. Lück gibt bloß die „prima pars“ des Motetts. Die „secunda pars“: „Quodcunque ligaveris“ repetirt das „tibi dabo claves regni coelorum“ des ersten Theiles ganz genau (34 Takte), wie das bei den Alten (besonders bei Jacobus Gallus) regelmässig geschieht, wenn sie denselben Text wiederholen. So repetirt in dem oben (S. 3) angeführten 6 st. Motett „dum complerentur“ der 2. Theil wörtlich die 33 Schlußtakte des ersten Theiles von „tanquam spiritus vehementis et replevit totam domum“ an.¹) Zahlreiche andere Beispiele finden sich bei den 2 theiligen Motetten der hier besprochenen 3 Bände, besonders bei denjenigen, welche mit Alleluja schließen. — Das 7 st. „Tu es Petrus“ des ersten Bandes beginnt also:

¹) Bei seiner Edition sind die wichtigen Correkturen am Ende der Partitur zu beachten. In der Breitkopf-Haberl'schen Ausgabe steht diese 6 st. Messe im 15. Buch der Messen pag. 105 ff. (d. h. im 24. Bande der ganzen Edition).

¹) Ich mache nachträglich auf den sehr schlecht klingenden (wie sich bei allen Aufführungen mir das bemerklich machte), schauderhaften Querstand im siebentletzten Takte beider Theile aufmerksam (im Sopran, I. Tenor und Baß).
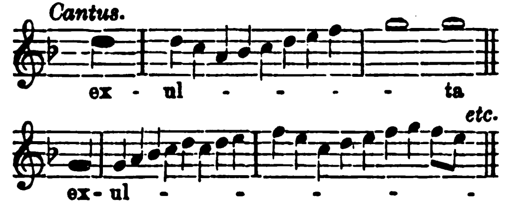


Das 7st. ist demnach zwar bloß eintheilig, aber sonst noch weiter ausgeführt, als das 6stimmige. Ersteres hat nur einen Sopran. Ich hörte es einst von der Sixtina „verhunzen“. Der Einsatz des Sopran klang veritabel wie Katzengeschrei. — Als Nr. 25 ist das „Canticum Simeonis“: „Nunc dimittis servum tuum“ von Syllas Petraloysius gegeben.

Damit schließen die 6st. und beginnen die 8st. Motetten, vier (event. sieben)[1] an

[1] Die drei ersten davon sind nämlich zweitheilig.

der Zahl. Das erste (Nro. 26) „Confitebor tibi, Domine“ steht im I. Tone und hat 2 gleiche Chöre (mit hohen Sopranen und Tenoren). Palestrina mischt übrigens oft verschiedene Stimmen der beiden Chöre (zum großen Vortheile der Klangwirkung) mit einander. Nicht ohne Interesse ist ein Vergleich der Behandlung der Textworte „Deus salvator meus, fiducialiter agam et non timebo“ etc. bei Aiblinger (Katalog (Nro. 303) und bei Palestrina (p. 133 f.). Bei letzterem ist der Text completer; er paßt auf das Herz-Jesu-Fest (Capitulum). Selbstverständlich ist, daß bei „haurietis aquas in gaudio“ der $^3/_1$-Takt eintritt. Ich möchte wissen, wie oft bei P. und den meisten Alten das Wort „gaudium“ („Freude“) oder „gaude“[1]) („freue dich“) vorkommt, wenigstens wo es himmlische Freude bedeutet,[2]) ohne daß er in den $^3/_1$-Takt (den seinerzeitigen Tanzrhythmus — vgl. meine Mus. s. 1880 p. 15) überging. Beide Worte kommen im ₵-Takte vor, aber in der Regel im $^3/_1$-Takte. Es folgt darin ein Komponist dem andern. Nur geschieht das hier mit Maß und Ziel. — Eben bemerke ich zum ersten Male, daß in diesem Motette im vorletzten Takte (p. 137) P. einen Gang hat, von dem ich bisher glaubte, ich hätte ihn bisher zum allerersten Male (seitdem die Welt steht und musizirt) angewendet. Ich will ihn nicht hersetzen, damit die Kenner ihn nachschlagen. Er steht am Schlusse des „Qui tollis“ vor „Quoniam“ in meiner Cäcilien-Messe op. 22b (Fl. Bl. 1872, Beilagen, p. 20 Takt 65). Als ich 1869 (?) diese Messe einmal in der Dominikaner-Kirche zu Regensburg dirigirte, sagte mir Hr. Tresch von diesem Takte: Ich hatte beim Lesen der Partitur gefürchtet, er klinge schlecht; bei der Aufführung aber habe ich mich überzeugt, daß die durchgehenden Noten des Tenor wunderbar schön und eindringlich klingen. Ich weiß nicht, soll ich sagen, zu meinem Entsetzen oder zu meiner Freude finde ich sie l. c. bei Palestrina; zu meinem Entsetzen, weil ich daraus ersehe, daß es nichts Neues unter der Sonne gibt, zu meiner Freude, weil mein „Wagniß“ durch P. gerechtfertiget ist. Übrigens verweise ich zur Rechtfertigung solcher nachschlagender Stelle (wie ich sie auch am Schlusse des Gloria und Credo meines op. 19a angewendet habe) auf den letzten Takt des Gloria der Missa Papae Marcelli und auf den Schluß zahlreicher Motetten in den hier besprochenen 3 Motettenbänden (z. B. im 2. Bande p. 84 und 88 am Schluß beider Theile von Nro. 18 und am Schlusse von Nro. 20 p. 101 „secunda pars“ oder am Schlusse von Nro. 27 „secunda pars“ p. 142. Auch der Schluß der prima pars von 27 p. 147 gehört hieher) u. s. w.

Ich habe oben vom „gaude“ („gaudium“) und der fast durchweg gleichen Behandlung dieses Wortes bei allen Komponisten in der 2. Hälfte des 16. Jahrhdts. gesprochen. Die fast gleiche Behandlung finden bei allen Komponisten die Worte „cantate, jubilate, exultate“ (singet, jubelt, frohlocket) u. ä. So ist denn auch in der „secunda pars“ von Nr. 26 so melodisirt:

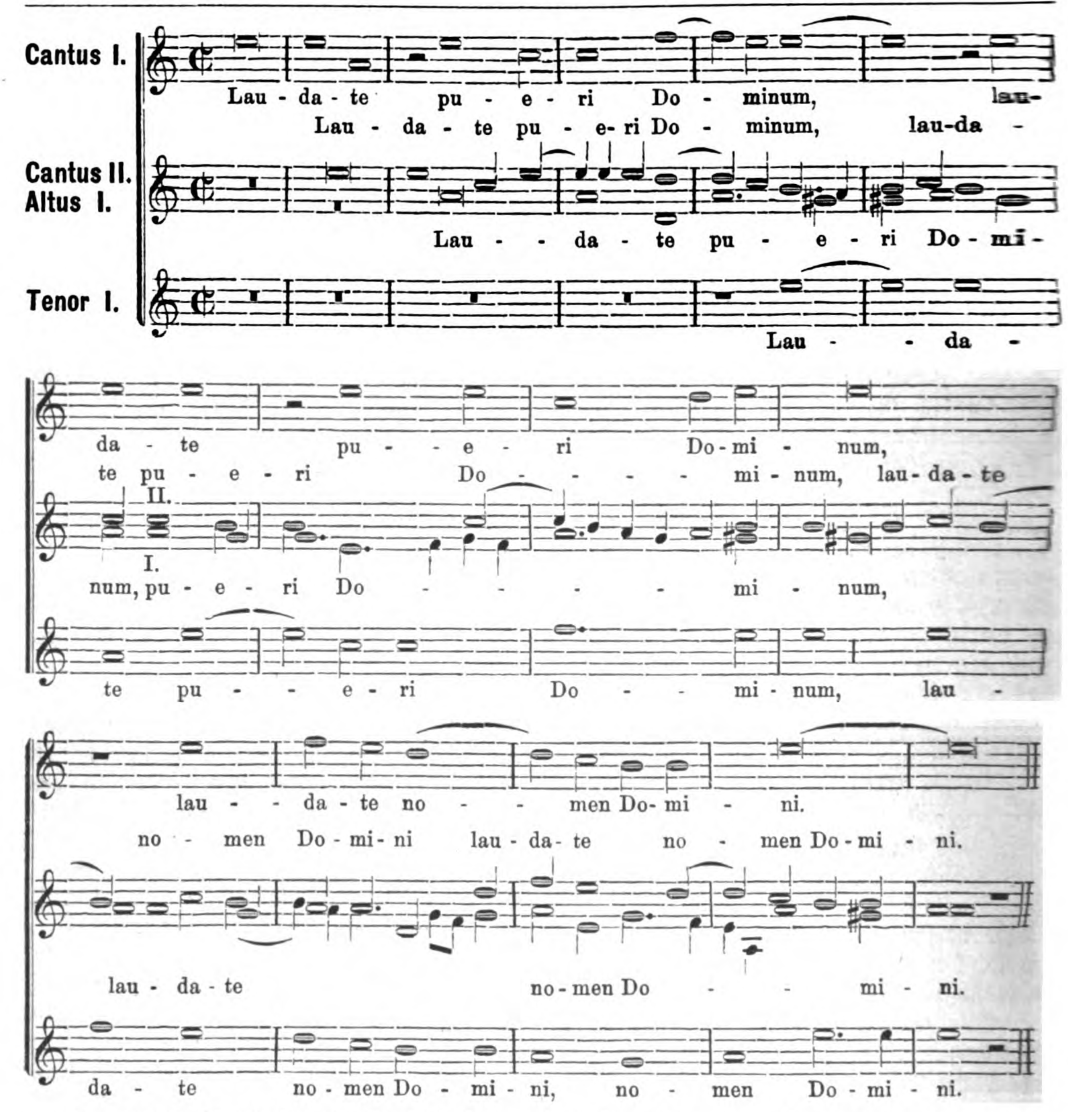


Jeder kann zahllose Beispiele in Proske's Mus. div. nachschlagen. Warum mache ich darauf aufmerksam? Auf daß sich unsere Komponisten doch einige Mühe geben sollen, neue Wege zu finden, und nicht blosse Kopisten und sklavische Nachtreter der Alten, die ja im großen Ganzen immerhin in Vielem Muster bleiben und bleiben sollen; freilich wird diese „leidige Sklaverei“ (wie Liszt treffend sagt) von gewisser Seite als höchstes Evangelium gepredigt, und jedes Wort dagegen ist rein verloren.

Nro. 27 zeigt beim Beginne eine andere Art der Wortmalerei. Der Text lautet nämlich: „Laudate pueri Dominum“ („Lobet, ihr Knaben, den Herrn). Deßwegen verwendet P. bis zum Einsatz des „sit nomen Domini benedictum“ nur Oberstimmen. Die Stelle lautet:

[1]) Vgl. z. B. das „gaude“ p. 61 dieses Bandes und p. 63 (wo allerdings das Wort im ₵-Takte steht, weil damit die secunda pars beginnt) und p. 64, wo es in der Mitte vorkommt.

[2]) Man vgl. das „in coelesti patria“ im I. Bande p. 13 etc. Dagegen wo es auf irdische Freude hinweist, scheint mir der Tripeltakt seltener angewendet zu sein z. B. Band I. p. 9 u. 103 ꝛc. Der Tripeltakt wird selbstverständlich auch gern bei Alleluja ꝛc. ꝛc. u. ä. freudigen Worten und Sätzen angewendet.
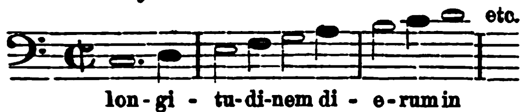


Der wunde Punkt der Stelle (und darauf möchte ich Komponisten aufmerksam machen!) ist das beständige Festhalten des zweigestrichenen e in den beiden Sopranen; zwar wechseln die beiden Soprane damit ab. Trotzdem wird die Melodie und damit der Klang monoton. Cantus I. und Altus kreuzen sich. Der in der äolischen Tonart sich bewegende 2theilige Psalm („Gloria Patri“ ist nicht componirt) ist ausgedehnt und umfaßt in der Partitur 11 Folio-Seiten. Ich möchte deßhalb den Psalm nicht aufführen, da er bei der beständigen Wiederkehr der gleichen Akkorde, beim Aufbieten aller Mittel, bei der Gleichartigkeit der Motive und Melodien kaum einer ermüdenden Monotonie sich erwehren kann. Selbst das Durchlesen desselben hat etwas Ermüdendes. Ein Seitenstück dazu ist der Psalm „Jubilate“ am Schlusse des 3. Bandes, von dem das Gleiche gilt. Auch im Äolischen wendet P. das ♭ an. Man vergleiche den Schluß der prima pars p. 147, welche dadurch etwas Verwandtes mit dem Dorischen erhält. Äolisch und dorisch sind ja auch durch die große Ähnlichkeit ihrer Scalen nahe verwandt. Bei dem Worte „laetantem“ ist natürlich dem oben Gesagten gemäß der Gang
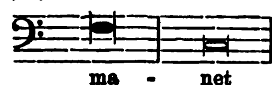


unausbleiblich (p. 152).

Im nächsten zweitheiligen Motette „In virtute tua" (Nro. 28) ist das „laetabitur" durch einen ähnlichen Gang in allen Stimmen und das „exultabit vehementer" durch das Eintreten des Tripel-Taktes charakterisirt. „Semper idem" d. h. immer dieselbe Art und Weise. Brosig hat es einmal getadelt, daß ich als Anfangs-Melodie meiner C-dur-Litanei (vergriffen — op. 13c) die C-dur-Skala benützt habe. Wie oft alle Komponisten fast ohne Ausnahme dasselbe thun, davon geben ihre Partituren Zeugniß, und Palestrina geht oft sogar in die Non z. B.:



Kürzer gefaßt und wegen seiner weniger complicirten Art dankbarer ist die (letzte) Nro. 28, der 116. Psalm: „Laudate Dominum" (ohne „Gloria Patri"). Mit einem gut besetzten Chore wird man ihn ohne besondere Mühe aufführen können. Man intonire ihn um einen Ton oder um die kleine Terz höher. Er klingt in seinem F-dur (der transponirten hypojonischen Tonart) zeitlos. Auch hier eine kleine Tonmalerei:



d. h. das manet („bleibt in Ewigkeit") ist in großen liegen bleibenden Noten gegeben, obwohl es auch kurz deklamirt vorkommt.

Wir kommen nun zum 3. Bande der Motetten und geben auch hier als Eingang die Worte von Baini-Kandler darüber:

„Von diesen Motetten sind nur die drei ersten: Fuit homo missus a Deo (fünfstimmig); Haec dies quam fecit Dominus, und O bone Jesu exaudi me (beide sechsstimmig) berücksichtigenswerth. Die übrigen, theils fünf-, theils sechsstimmig, sind weit hinter die andern Arbeiten dieser Art zu stellen, obgleich der Charakter des Pierluigi auch darin nicht zu verkennen ist. Als ein Beispiel des Gesagten mögen das fünfstimmige Pater noster und Ave Maria gelten, welche beide Stücke über dieselben Themen und Fugengänge komponirt sind, wie diese früher von Josquin und Willaert aus dem Canto fermo sind gezogen worden; nur daß sie bei Pierluigi mehr regelrecht sind und die Ideenfolge nicht gesucht erscheint. Dasselbe gilt von den zwei fünfstimmigen Motetten: Quid habes Ester und Vidi te Domine, welche zwar mit Aufmerksamkeit behandelt sind, aber Stellen enthalten, welche eine Kritik zulassen."

„In diesem Bande sind auch sechs achtstimmige Motetten enthalten, deren Stil und Ausarbeitung jedoch bewunderungswürdig sind. Vier derselben: Lauda Sion salvatorem, Veni Sancte spiritus, Ave Regina coelorum und Hodie Christus natus est, enthalten eine ganz neue Eintheilung der zwei Chöre, die von wunderbarer Wirkung ist. Ein Chor besteht aus zwei Sopranen, einem Kontraalt und einem Bariton; der andere aus einem Kontraalt, zwei Tenoren und einem Baß. Die Abwechslung dieser beiden Chöre überrascht; die Vereinigung derselben ist von der größten Wirkung. Diese vier Motetten bleiben das Muster jener Kompositionsweise, die nur von wenigen der Zeitgenossen des Pierluigi, und von diesen nur höchst unvollkommen nachgeahmt wurde. Die andern beiden achtstimmigen Motetten: Jubilate Deo omnis terra und Surge, illuminare Jerusalem haben die bekannte Einrichtung der Stimmen und Chöre; die letztgenannte aber ist das Meisterstück der zweichörigen Motetten, voll der schönsten, ausdruck- und wirkungsvollsten Stellen. Dieselbe wird noch jetzt nach dritthalbhundert Jahren in der päpstlichen Kapelle am Morgen der Epiphanie des Herrn gesungen und überrascht immer noch durch ihre Frische, wie zur Zeit ihrer Schöpfung."

Von der Vorrede zu diesem Bande haben wir schon im Eingange dieses Artikels gesprochen. Eine recht naive Stelle findet sich in derselben. Sie lautet: „Ich (Palestrina) bitte dich (Alfons II., Herzog von Ferrara, Modena und Reggio) wiederholt, daß du dieses mein Werk (munus = Gabe), so klein es sein mag, gerne und freudig aufnehmest; denn auch der mächtige König der Perser Artaxerxes hat reines Wasser aus dem Flusse, das ein Bauer in seine Hand geschöpft und ihm gebracht hatte, weder zurückgewiesen noch gering geschätzt." Ob die Bescheidenheit, welche alle Komponisten jener Zeit in ihren Dedikationen zur Schau tragen, vom Herzen kam, lassen wir dahingestellt; jedenfalls kommt sie uns, wenn nicht als Kriecherei, so doch sonderbar vor. Voraus sagt P. freilich, er, der damals schon in allen katholischen Reichen gefeierte Komponist, daß er das Werk „summo studio" (mit größtem Fleiß) ausgearbeitet habe. Ob er es also so gering schätze, wie eine Hand voll Wasser, allerdings zur Zeit größter Durstesqual dargereicht, mag, wie gesagt, dahin gestellt bleiben. Jedenfalls kümmern wir alle, die wir P. bewundern, uns blutwenig mehr um die Herzoge und Kardinäle d'Este,[1]) wenn auch P. „incredibilem quandam observationem" („eine unglaubliche Ergebenheit") ausspricht gegen den „hochgefeierten Namen der Este". So ist es auch bei ähnlichen Fällen.
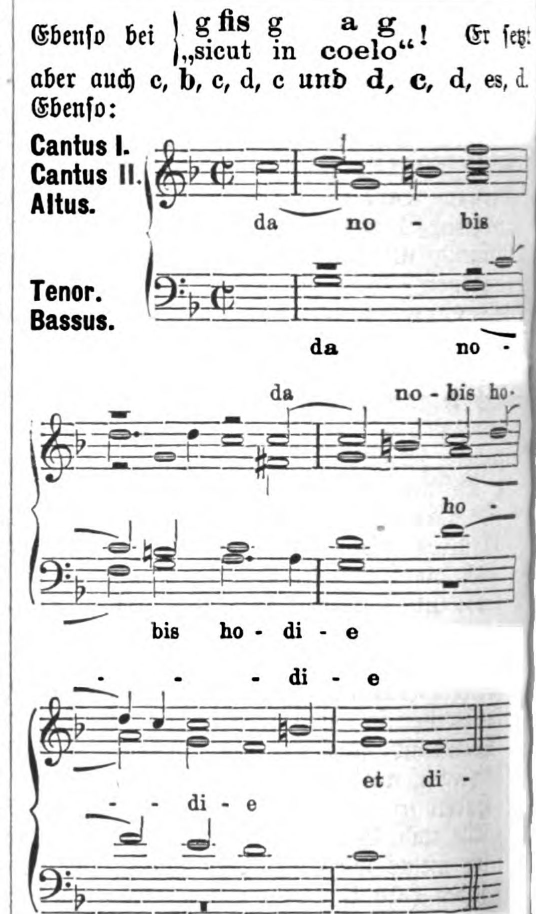
[1]) Uns ist der Hof d'Este am meisten bekannt durch Goethe's Torquato Tasso.

Wer kümmert sich noch um den Fürstbischof Hieronymus Colloredo, der Mozart einen Fußtritt versetzte? Wer selbst um den Freund Beethovens, den Erzherzog und Olmützer Erzbischof Rudolf? Von Mozart und Beethoven sucht man jedes Zettelchen, jedes Wort, jede musikalische Phrase zu commentiren, zu exegesiren, ihre Werke finden sich in fast jedem Hause der Gebildeten, an ihren Tönen labt sich die gebildete wie ungebildete Welt. Die Literatur über ihre Werke ist eine fast unermeßliche. Die erlesensten Geister beschäftigen sich mit ihren Werken, und sie zu Gehör zu bringen, werden oft riesige Mittel aufgeboten und riesige Summen ausgegeben. Wo aber ist das Andenken an all' die hohen und reichen Kirchen- und weltliche Fürsten? Darum ist der ächte Künstler ein König in seinem Reiche des Geistes. Und in unserer Zeit, in welcher dieses Bewußtsein in allen Kreisen der Gebildeten herrscht, wird zwar noch immer durch Kriecherei bei Dedikationen, Titulaturen u. dgl. gesündiget, aber doch nicht mehr in dem Maße, wie früher.[1]) Der verehrliche Leser verzeihe mir diese Abschweifung, durch welche auch ich gegen das übertriebene Dedikations**un**wesen ein Schärflein beitragen möchte. Man bedenke die allerdings bitteren Worte N. Lenau's darüber!
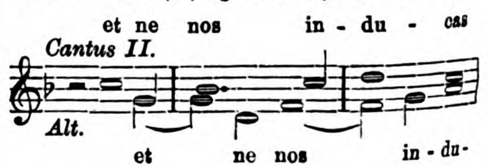
Wir wenden uns nun zum Inhalte des 3. Motettenbandes. An erster Stelle steht ein Pater noster (5stimm., 2 Soprane). Selbstverständlich verwerthet P. dabei den Cantus firmus. Aber er setzt ganze Reihen von Diësen ein, nicht weil sie damals im Cantus firm. gesungen wurden, sondern weil er im mehrstimmigen Satze harmonische Effekte mit denselben erreichen wollte und erreicht hat. Es ist ganz dasselbe, was wir oben (Seite 7) betonten. Das ergibt sich bis zur Evidenz aus den beiden Messen, welche P. über die Themen des Pater noster schrieb. Siehe unten, wo wir weiter hierauf eingehen! So setzt er im Motette { g fgag f g ag / sanctificetur nomen tuum }. Aber er setzt auch statt zweimal f nach Belieben zweimal fis (nicht bei der Kadenz) und bei der Nachahmung (im Sopran) c, **h**, c, d, c, **b**!!

[1]) Offenbach hat ein paar gelungene Parodien auf diese Kriecherei (die noch mehr als im 16. Jahrhundert durch Ludwig XIV. und seine Nachäffer an den deutschen Höfen in Schwang kam) in Musik gesetzt, wenn ich nicht irre im „Salon Pitzelberger" 2c.

Ebenso bei { g fis g a g / „sicut in coelo" }! Er setzt aber auch c, **b**, c, d, c **und d, c**, d, es, d. Ebenso:
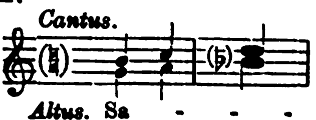


Im Basse haben wir den Ganzton bei da **no**bis, sonst überall den Halbton. Der Alt, der **di**mitte intonirt, hat den Ganzton, ebenso bei { g f g a / **sicut** et nos }!! Bei et ne nos inducas ist folgendes Thema verwendet:



Also kein fis! Hingegen bei „in **tenta**tio**nem**" immer Halbton. Schon die Thatsache, daß Palestrina die Diësen so fleißig zwischen die Linien zeichnet, beweist, daß sie im Cantus firmus nicht vorkommen. Aber die Verwerthung der Diësen in diesem Stücke, wie auch in der Missa „Iste confessor" und in zahlreichen Motetten muß unsere „möglichsten Diatoniker" vollständig zur Verzweiflung und ihre „Principien" bei — Denkenden in's Wanken bringen, wenn

sie nicht gar — Abscheu gegen diese Freigeisterei Palestrina's fassen. Man vergleiche, was Albrechtsberger über Beethoven (laut Fl. Bl. 1888 p. 94 Note) sagte.

Wir ziehen zu diesem Motett gleich P.'s zwei im 15. Buche der Messen stehenden Messen heran. Die erste derselben, die „Missa: Pater noster" betitelt ist, ist vierstimmig und ist im 1. (dorischen) Tone geschrieben. Daran ändert der Beginn derselben in C-dur Nichts. Wie beim Chorale in allen Tonarten, so wechseln h (und daher die oftmaligen Wendungen nach C-dur) und b mit einander ab. Durch diesen oft nahe neben einander liegenden Wechsel entstehen schneidende Querstände. Man sehe z. B. die vier letzten Takte der ersten Seite (Christe eleison) 2c. Oder man sehe p. 4 Domine Fili unigenite im Alte.[1]) Daß auch die besten Kenner nicht immer sich klar sind, ob sie über den Zeilen ein ♮ oder ♭ einsetzen sollen, mögen sie an der Stelle: „ex Maria Virgine" (p. 9) erproben: Soll da der Sopran ein h oder b singen? Wenn ersteres, so entsteht ein gar nicht feiner Querstand zum Virgine des Basses! Noch kitzlicher wird die Sache bei den von Hrn. Haberl p. 15 (Hosanna Takt 14 f.) im Alte und Sopran eingesetzten Diësen. Ich für meine Wenigkeit lasse keine einzige derselben (als im Sinn Palestrina's eingesetzt) gelten und verwandle also consequent auch das h des Altes im 15. Takte in b (!!),[2]) obwohl sich Hr. Haberl für seine Auffassung und Notirung auf den E-moll-Akkord im Niederschlage des 18. Taktes berufen kann. Man vergleiche den Querstand p. 14 bei Sabaoth:



also h und b schauderhaft aufeinander platzend. Und doch hat Hr. Haberl die Stelle offenbar richtig notirt. Wenn man derlei bei den Alten in Unzahl (besonders in Compositionen der 1. und 2., 5., 9. Tonart) findet, so weiß man nicht, soll man sich wundern oder ärgern, wenn (angeblich) hochberühmte „cäcilianische" Redakteure behaupten, Querstände kämen bei den Alten selten vor.

Da wir keine eigentliche Schilderung der beiden Messen P.'s über den C. firmus des Pater noster geben, sondern sie nur heranziehen wollen, um die beim Betrachten des Motetts entstehenden Gedanken über den Gebrauch des Chroma's durch P. zu beleuchten, so begnügen wir uns mit dem Gesagten und fügen nur noch bei, daß die zweite Messe den Titel „Panem nostrum" trägt, 5st. (C., A., T., Bariton, B.) und im 2. transponirten Tone geschrieben ist, wobei der Bariton in langgehaltenen Noten[1]) den C. firmus vorträgt und dabei nie[2]) eine Diësis zu singen hat. Wer bloß das Motett ansieht, wird den Schluß ziehen, man habe im 16. Jahrhundert im C. f. Diësen hineingesungen. Wer aber den Bariton dieser Messe anschaut, kann und wird das energisch bestreiten. Ich bitte also alle, welche sich für die Frage über den Gebrauch der Diësen im 16. Jahrh. interessiren, das Motett und die beiden Messen eingehend zu vergleichen. —

Das 2. Motett dieses 3. Bandes ist ein „Ave Maria" (I. Toni). Der Schluß hat aber einen anderen Text. Nach „Jesus" heißt er nämlich: „Sancta Maria, regina coeli dulcis et pia, o mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus." Ist es erlaubt, diesen Text zu singen? Ja! Denn bis „fructus ventris tui" incl. ist derselbe juxta rubricas (Offertoriums-Text). Das Nachfolgende ist „praeter rubricas", darf also zur Ausfüllung der Zeit nach gesungenem lit. Texte benützt werden, wie ich schon früher erörtert habe. Das Stück klingt reich, zeigt aber keine neuen Seiten. Es ist übrigens eines der kürzeren.

Viel ausgedehnter ist die zweitheilige Nro. 3: „Cantantibus organis Caecilia" („beim Ertönen der (Hochzeits-)Musik sang

[1]) Das darauffolgende „Jesu Christe" ist sehr feierlich und schön und wird großartig wirken.

[2]) Außer inneren Gründen glaube ich auch äußere bringen zu können. Man wird nämlich kaum einen einzigen Fall erweisen können, daß ein Meister des 16. Jahrh. je im I. Tonus fis, h gesetzt habe. Das war ihnen nach meiner unmaßgeblichen Meinung im I. Tonus ein geradezu undenkbares und unmögliches Intervall, wenigstens in für die Kirche bestimmten Kompositionen!!! So auch P. in dem hier besprochenen Hosanna.

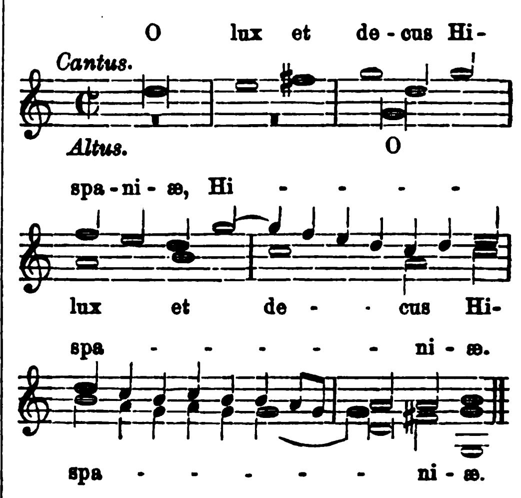
[1]) Dieselben werden im Gloria und Credo zerlegt.

[2]) Wenn Hr. Haberl pag. 27 bei Filius eine solche über der Zeile einsetzt, so handelt er nicht im Sinne P.'s.

Cäcilia"), ebenfalls I. toni (mit 2 hohen Tenoren). Die Stelle „fiat Domine cor meum .... immaculatum, ut non confundar" (34 Takte) wiederholt sich am Schluß der „secunda pars". Die letzten drei Worte haben ein breit gehaltenes und wuchtiges Thema. — Nro. 4 „Caro mea vere est cibus" steht im 2. transp. Tone (2 Soprane). Es ist eines der kürzesten Stücke in diesem Bande. — Um so ausgedehnter ist Nro. 5 „Angelus Domini" (II. Toni transp.). Beide Theile schließen mit demselben hüpfenden „Alleluja". Deßwegen allein schon ist das Motett für uns nicht verwendbar. Man kann ja freilich durch langsames Tempo und recht glatten Vortrag nachhelfen — allein man merkt die Absicht und wird verstimmt, d. h. die Stelle wird gesucht und verliert das Natürliche.
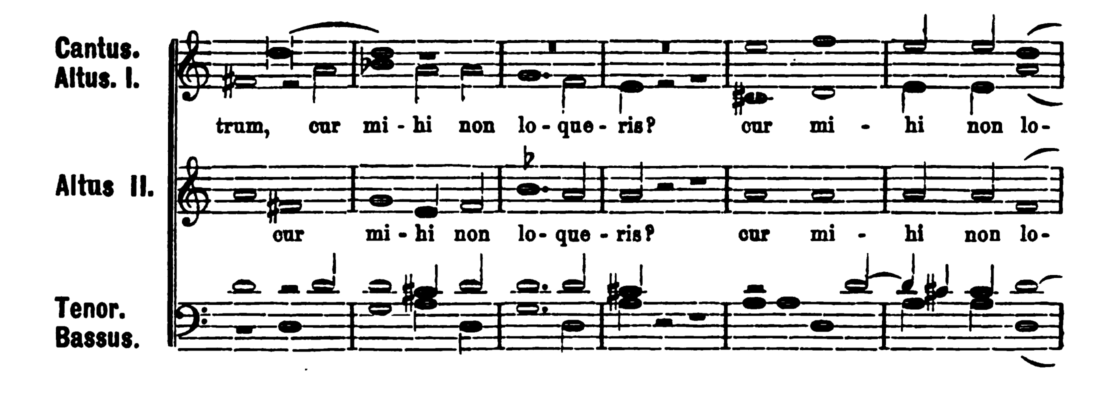
Recht freudig ist die im 7. Tone stehende Nro. 6 „Congrega Domine" (2theilig), wobei die „secunda pars" 40 Takte des ersten Theiles wiederholt, wenn auch mit Verwechslung der beiden Tenore und mit kleinen Änderungen (man vergleiche Seite 30 mit 34 und 31 mit 35). — Ein vortreffliches Stück (ziemlich kurz gefaßt) ist Nr. 7 auf das Fest der hl. Katharina (8. toni), welches ebenfalls die himmlische Glorie am Schlusse im Tripeltakt schildert; wir empfehlen diese Numer mit Auszeichnung zur Aufführung, aber nur wenn man gute Alte (Alt ist verdoppelt) und Tenore hat. Frisches Tempo durchweg, besonders beim $^3/_1$-Takt. — Auch das folgende (Nr. 8 „Fuit homo missus a Deo") mit der gleichen Besetzung (2 Alte) und Tonart ist empfehlenswerth zur Aufführung. Es ist 2theilig, und der 2. Theil wiederholt die letzten 42 Takte des ersten fast wörtlich.
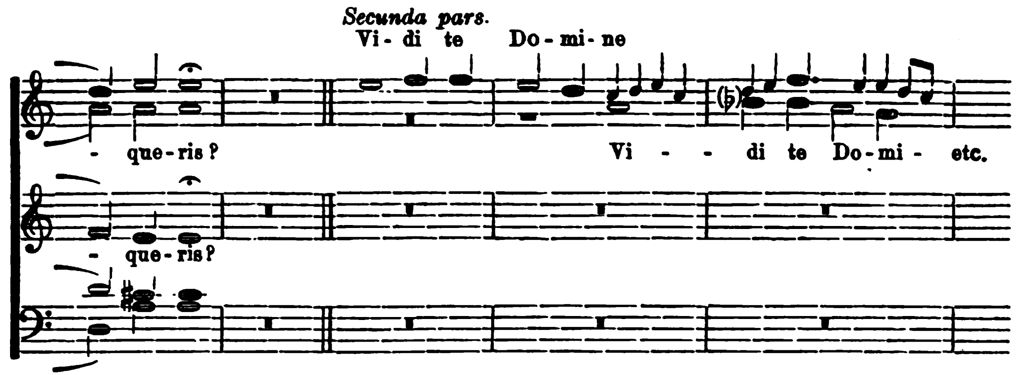
„O lux et decus Hispaniae, sanctissime Jacobe" beginnt in ganz P.'scher Breite und Schwunghaftigkeit Nro. 9, zweitheilig, im 7. Tone, mit 2 hohen Tenoren, also:



Der 2. Theil ist durch einen $^3/_1$ Takt schön durchbrochen; der Text desselben bezieht sich aber auch wieder auf die himmlische Glorie: „in divinitate transformatum" d. h. „himmlisch verklärt" (auf Tabor) „hast du unsern Erlöser zu sehen verdient." Der Schluß ist sehr gedehnt, aber feurig und wohlklingend.

Der erste Theil von Nro. 10 bringt die Frage des Königs Assuerus an die Königin Esther: „Was hast du, Esther, ich bin dein Bruder, fürchte Nichts, du wirst nicht sterben; denn nicht für dich, sondern für die übrigen ist dieses Gesetz bestimmt; tritt deßhalb heran und berühre das Scepter. Warum sprichst du nicht zu mir?" Vielleicht interessirt sich Jemand für die Art, in welcher P. die letzteren Textworte gesetzt hat, nämlich so:
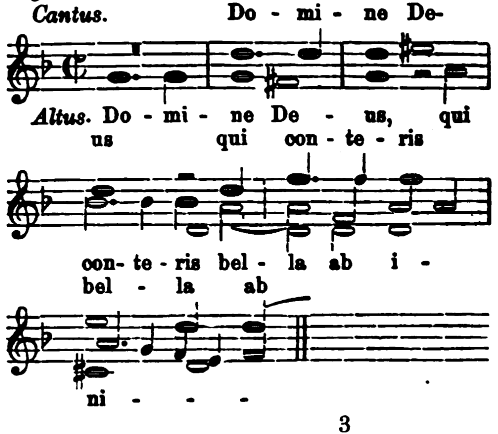




Es ist augenscheinlich, daß P. die Frage ausdrücken wollte; in den drei Motettenbänden findet sich dazu keine Parallelstelle, d. h. es findet sich nicht, daß er ein Wort mit einer einschlägigen Note abschließt (wie das erste loqueris) und darauf 3 Taktschläge Generalpause folgen läßt; es findet sich nicht, daß er der im Cantus aufsteigenden Schlußnote eine 𝄐 gibt und darauf 4 Taktschläge Generalpause halten läßt. Die Stelle will nicht abschließen, sondern eine Antwort hervorrufen, die denn auch in der secunda pars von Esther gegeben wird. Daraus folgt, daß man hier die I. pars nicht aufführen kann ohne die II., während in allen anderen ähnlichen Fällen beide Theile für sich ein abgeschlossenes Ganze bilden und jeder Theil ohne den anderen gesungen werden kann. Die Übersetzung des 2. Theiles lautet: „Ich sah, dich, o Herr, wie einen Engel Gottes, und mein Herz wurde bestürzt vor Furcht vor deiner Glorie, denn du (Assuerus) bist sehr wunderbar, o Herr, und dein Antlitz ist voll von Gnaden." Jedes Satzglied ist weit ausgeführt: das conturbatum est cor meum ist getrennt (18 Takte) behandelt, von „prae timore gloriae tuae". Ob sich eine Aufführung lohnt? Ich kann diese Frage nicht bejahen, schon weil ich meine, das Zwiegespräch zwischen Assuerus und Esther eigne sich nicht zur Behandlung für die Motettenform. Aber auch abgesehen davon, ist das Stück zu gedehnt und zu — herb. Es steht in der äolischen (9.) Tonart. Das Buch Esther wird in der 4. oder 5. Woche des September im Breviere theilweise gelesen. Träfe also dort ein Sonntag „de ea", so könnte man das Motett nach gesungenem Off. einlegen.

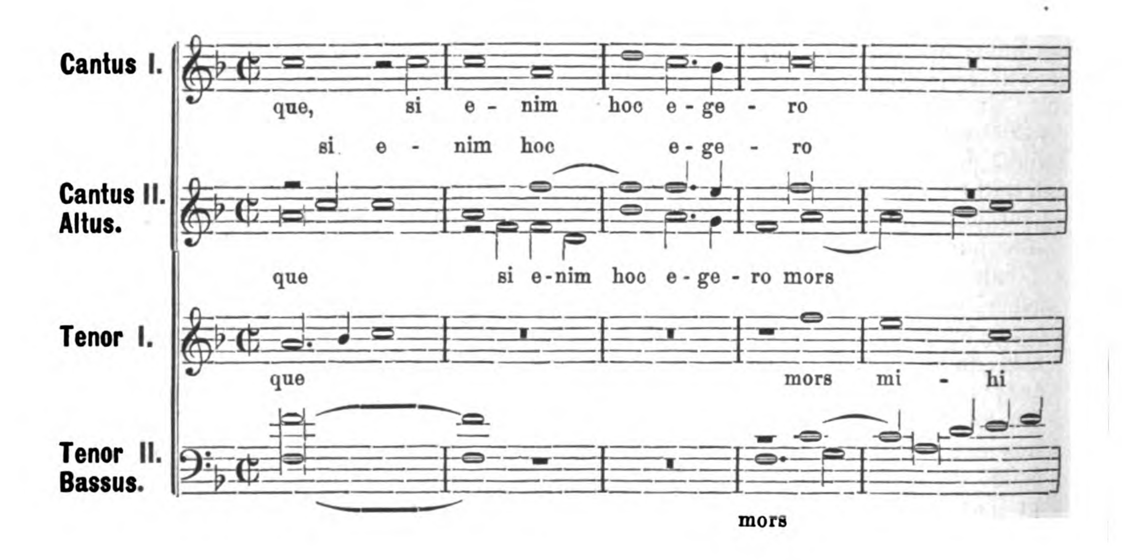
Nro. 11 „Tradent enim vos in conciliis" auf das Fest heil. Apostel passend, bietet nichts Hervorragendes, doch ist es kürzer als das vorangehende. Das Gleiche gilt von Nr. 12 „Sanctificavit Dominus" und von Nro. 13 „O quam metuendus", welche beide in der 1. Tonart stehen und auf das Kirchweihfest passen, da die Textworte den Antiphonen ad Magnificat entstammen.

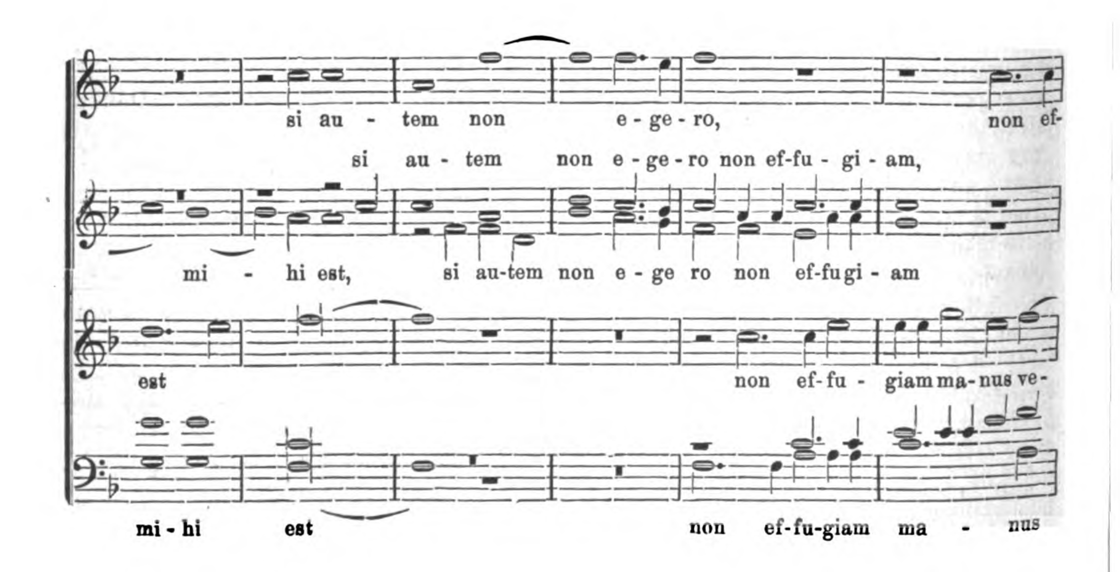
Bei Nro. 14 ist der ganze 99. Psalm componirt in 2 Theilen und zwar mit Gloria Patri etc. In beiden Theilen $^{3}/_{1}$-Takt! Das Stück hat viel Frisches, Energisches und Packendes. Man sehe z. B. „ipse fecit nos et non ipsi nos." Nro. 15 behandelt die Oration auf das Fest des hl. Bartholomäus. Es steht wie das folgende im transponirten 2. Tone. Das letztere (Nro. 16) „O sancte praesul Nicolae" paßt auf das Fest des hl. Bischofes Nikolaus von Myra (am 6. Dezember). Beim Beginn der „secunda pars" $^{3}/_{1}$-Takt: „Gaude praesul optime" (Himmelsfreude!!) Die Sätze auseinandergerissen und jedes Satzglied für sich behandelt in weit ausgesponnenen Imitationen. Nro. 17 (zweitheilig) scheint mir seinem Texte nach: „Domine Deus, qui conteris bella ab initio" für die Votivmesse „de pace" zu passen. Es beginnt:

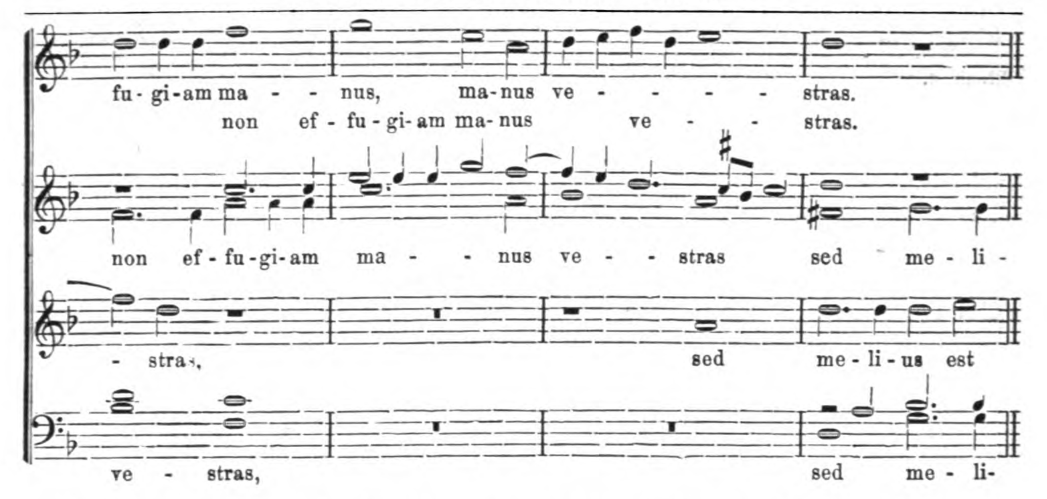


Nro. 18 (2theilig) bringt Theile der Rede des hl. Erzengels Raphael: „Manifesto vobis veritatem". Der 2. Theil scheint mir sehr wirksam und mächtig zu sein. Besonders Eigenthümliches bietet das in der dorischen Tonart stehende Stück freilich nicht. Ich bemerke, daß ich stellenweise in dieser wie in andern Numern mit der Textunterlage, wie sie dem Herausgeber beliebt hat, nicht zufrieden bin. Damit schließt die Reihe der 5st. Motetten und es folgen die 6stimmigen.
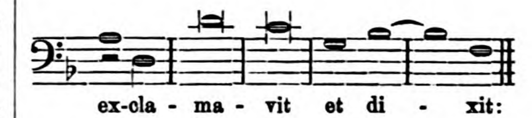
Nro. 19 ist zweitheilig und ausgedehnt, hat 2 Sopr., A., 2 Ten., B. und erzählt im Texte die Geschichte der Susanna: „Susanna von den gottlosen Greisen bedrängt sich sehend, die von ihrer Schönheit bezaubert, sie bedrohten, sie, wenn sie ihnen nicht zu Willen wäre, des Ehebruches zu bezichtigen, seufzte auf und sagte: Bedrängnisse umgeben mich von allen Seiten; wenn ich nämlich das thue, harret meiner der Tod." Wir geben die letzteren Worte, als die am meisten charakteristisch behandelten:







Ich bin im großen Ganzen mit dem Urtheile einverstanden, das Baini über diesen Band fällt; aber wie konnte er diese Perle übersehen?[1]) Man sehe, mit welcher Anschaulichkeit P. hier die Situation schildert! Wie wirksam treten die hohen und tiefen Stimmen einander gegenüber! Wie malt er selbst das „effugiam“ d. h. „entfliehen“ durch lebhafteres Sprechen; „wenn ich es nicht thue, so kann ich eueren Händen nicht entfliehen.“ Aber auch bei den folgenden Worten: „Aber es ist besser (sed melius est mihi) für mich, ohne das (sündhafte) Werk in eure Hände zu fallen, als zu sündigen vor dem Angesichte des Herrn,“ wie schön läßt P. die hohen mit den tiefen Stimmen abwechseln, um bei den letzten 9 Takten jubelnd den Sieg der Susanna zu schildern und zu verkünden. Der erste Theil schließt in mächtiger Entwickelung und Breite ergreifend ab. — Auch die secunda pars ist beachtenswerth: „Nachdem sie aber durch das falsche Zeugniß derselben verurtheilt war, und das ihrer Unschuld bereitete Gericht[2]) sah, rief sie aus („exclamavit“) und sprach: Ewiger Gott, der du bist Durchschauer der Geheimnisse, du weißt, daß sie falsches Zeugniß ablegten gegen mich; und siehe, ich sterbe, obwohl ich Nichts von dem gethan habe, was jene mich lügenhaft anklagen. Es erhörte aber der Herr ihre Stimme und gerettet wurde unschuldiges Blut an jenem Tage.“ Ich hebe nur aus der stellenweise zu weit ausgesponnenen Schilderung ein Motiv hervor, das P. öfter gebraucht bei ähnlichen Worten:



Der gewaltige Oktavensprung (er findet sich besonders häufig auch bei Orlando Lasso), wobei alle Stimmen, besonders die Tenore in die Höhe (bis a̅) getrieben werden, macht großen Eindruck. Dann hebe ich noch hervor das „ecce morior“ (siehe, ich sterbe“).

(Siehe Notenbeispiel flg. Seite 20.)

Man sehe die ergreifenden Wendungen bei „morior“ nach der Dominante von Gm. und Dm.! Jubelnd (im $^3/_1$-Takt) schließt das Motett ab!

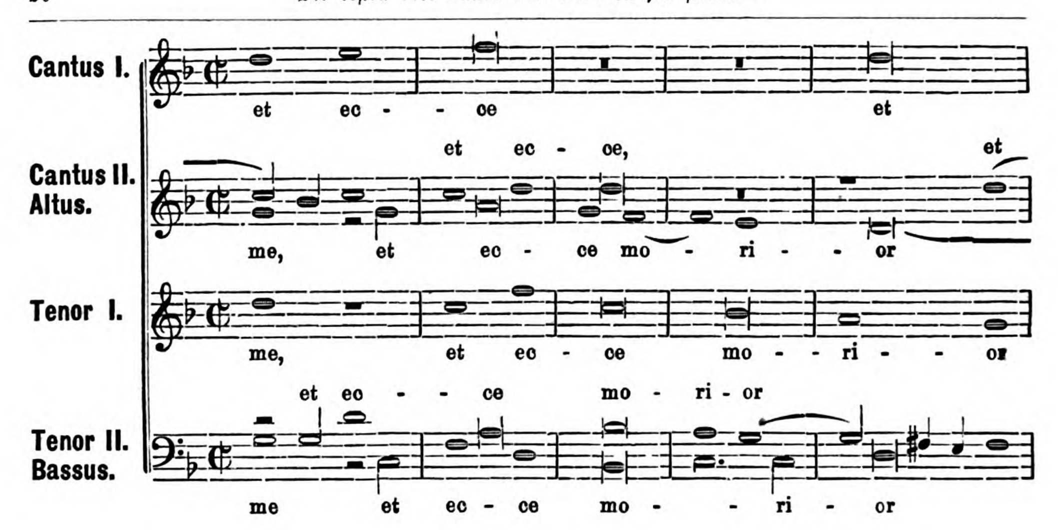
Im 8. Tone steht Nro. 20, ein Canon in Diapente, d. h. vom Alt I um die Quart höher nachgeahmt. Der Text weist auf die Weihnachtszeit: „Cum ortus fuerit sol de coelo“. Es ist ein reich und klar gestaltetes Stück, das immerhin Aufführung verdient. — Ein Seitenstück dazu ganz ähnlich veranlagt, ist Nro. 21 „Rex pacificus“. Um die kleine Terz höher intonirt und richtig d. h. feurig vorgetragen, wird es ebenfalls nicht ohne große Wirkung bleiben.

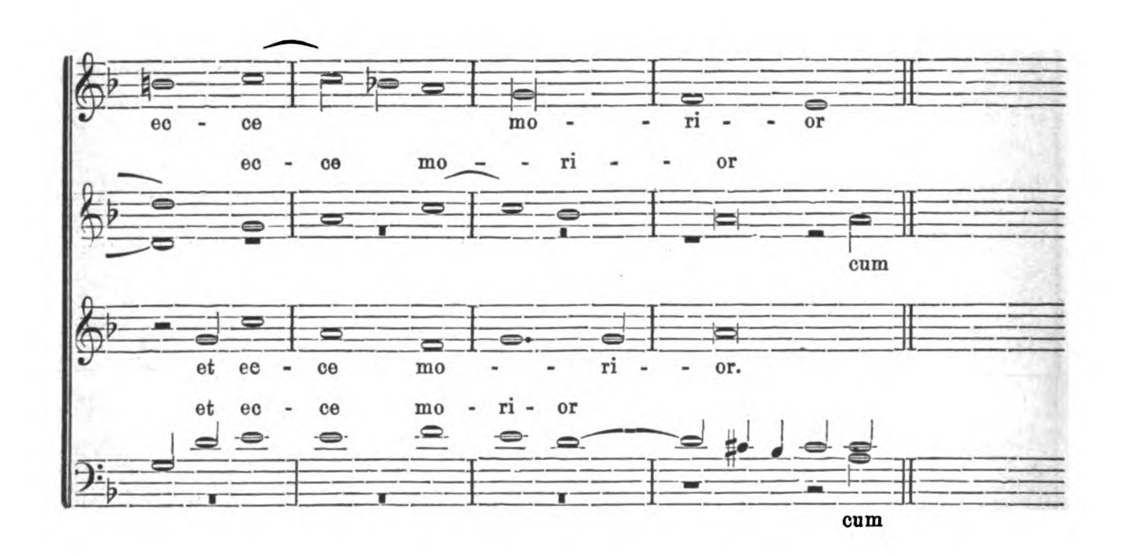
Herzig ist die Nro. 22 „Haec dies, quam fecit Dominus“ mit seinem im $^3/_1$-Takt stehenden „exultemus et laetemur“ ohne hüpfenden Rhythmus (der Text schil-

[1]) Man erkennt daraus, daß ihm nur die von ihm aufgeführten Stücke geläufig waren, daß er aber wahre Perlen beim blossen Lesen nicht erkannte. Sein Blick war also nicht scharf genug dafür.

[2]) Das Wort sibi ist eigentlich im Contexte überflüssig.

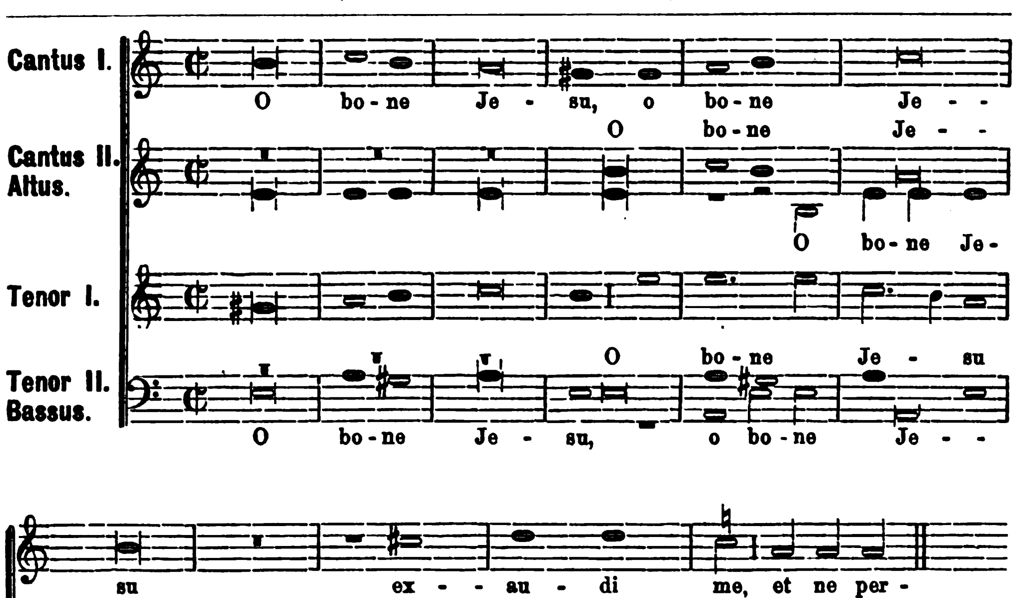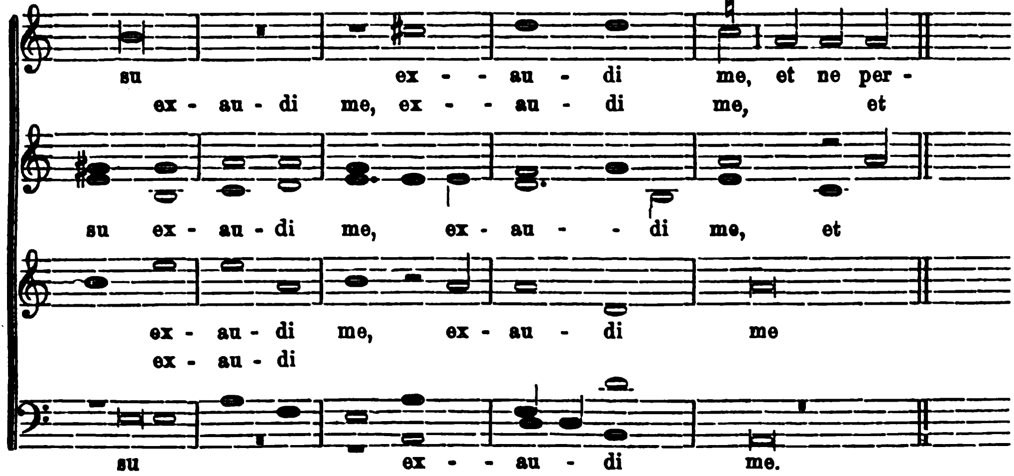






dert ja nicht himmlische Freuden, sondern bloß den Osterjubel!) und mit seinem lebhaften „Alleluja". Auf's Wärmste zur Aufführung zu empfehlen! — Schwieriger darzustellen ist das Loblied auf die hl. Lucia (P. nimmt die 2. Silbe lang, was unrichtig ist), Nro. 23 „Columna es immobilis", „Canon in Diapente", der Canon des II. Tenor wird um die Quart höher vom II. Sopran aufgelöst. Das „Alleluja" am Schluß ist ziemlich ausgedehnt.

Sehr ernsten Charakter trägt das Motett auf die Passionszeit Nro. 24 im transponirten I. Tone. Mildere Töne schlägt Nro. 25 „Accepit Jesus calicem" an. Es ist ein „Canon tres in unum" d. h. der Canon des II. Tenor wird vom II. Alte um die Quart und vom Sopran um die Oktave höher Note für Note nachgeahmt. Die Auflösung ist um so schwieriger, als der Alt schon einen halben Takt nach dem II. Tenor die „resolutio" beginnt, der Sopran 2 Takte nach dem Alte. Wie bei allen ähnlichen Arbeiten P.'s merkt man die strenge Führung der Stimmen nicht. — Und nun folgt wieder eine Perle, die Baini ebenfalls übersieht: Nro. 26 „O bone Jesu exaudi me et ne permittas me separari a te". Wir geben die ersten Takte:
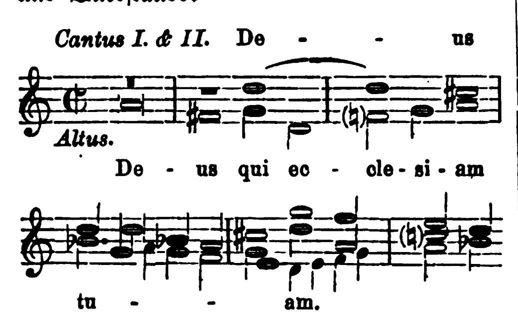




Ich habe in Fl. Bl. 1888 p. 25 gesagt: „Das weltbekannte kleine „O bone Jesu" von Palestrina (das allerdings bloß ein sehr abgekürztes Arrangement aus seinem großen 6 st. „O bone Jesu" sein dürfte)." Das Wort „Arrangement" finde ich bei näherer Betrachtung nicht zutreffend gewählt. Vielleicht könnte man sagen: Bei Betrachtung des 6 st. „O bone Jesu" fand ein anderer, unbekannter, ausgezeichneter Componist die Klänge zu seinem „O bone Jesu", das wie eine kurze Meditation über das P.'sche erscheint. Das Wort „Meditation" fällt mir ein, weil ich an Gounods wunderbar wohlklingende Meditation über das erste C-dur-Präludium aus dem „wohltemporirten Clavier" von Seb. Bach denke. — Um auf das P.'sche Motett zurückzukommen, bemerke ich noch, daß dasselbe noch ergreifende Momente bei „in hora mortis" und bei „pone me juxta te" eine schöne Steigerung bringt. Auch der Schluß „in saecula saeculorum" wird ($^3/_1$-Takt!) mächtig wirken. Er ist dreimal wiederholt, zuerst 4—5 st. in höherer Lage, dann 4—5 st. mit anderer Gruppirung der Stimmen, zuletzt sechsstimmig. Ich für meine Wenigkeit würde das Stück nicht nach der Höhe transponiren, sondern in der Lage singen lassen. Es scheint mir seinen mystisch-erhabenen Zug zu verlieren, wenn die Soprane durch Transposition nach oben ihre hellsten Tonregister ziehen müssen; das Stück scheint mir sein „mystisches Halbdunkel" zu verlieren; die Tonfarben werden zu grell. — Wenn je ein Motett von allen in den 3 Bänden Aufführung verdient, so ist es dieses. Zudem ist es das leichteste und sangbarste und reichst und vollkommen klingende, dabei kurze Stück in den hier besprochenen 3 Bänden.

Nro. 27 trägt den gewöhnlichen P.'schen Charakter: es bringt Imitation an Imita-
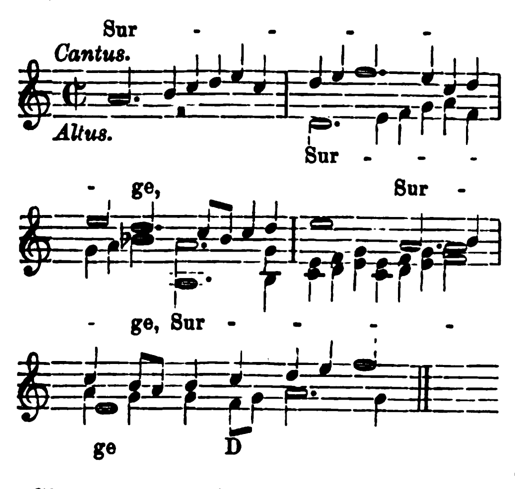


tion. Gleich der Anfang enthält Diësen und Querstände:



Der Text ist die Oration auf das Fest des hl. Franz Seraph (4. Oktober). Im 2. Takte ist fis vom Comp. eigens vorgezeichnet, im 3. Takte muß f stehen, weil der Alt ins b aufsteigt, also zur Herstellung der reinen Quart.

Mit Nr. 28 beginnen die 8st. Motetten. Zuerst das auf Epiphanie treffende „Surge illuminare". Das „Surge" („stehe auf") ist durch eine in die Höhe steigende, bewegte Figur gemalt:



„Gloria Domini" ist durch den $^{3}/_{1}$=Takt gekennzeichnet, „orietur" und „te" durch aufsteigende Figuren. Das Stück ist mässig lang und zur Aufführung zu empfehlen.

Daran schließt sich „Lauda Sion Salvatorem", das sehr einfach und leicht gehalten ist (Nro. 29). Es sind aber bloß wenige Strophen komponirt. Das „bone pastor" steht im Tripeltakt. Da die Komposition gar keine Schwierigkeiten bietet, so wird sie gewiß manche Aufführungen erfahren, wenn einmal Stimmen dazu erschienen sind.

Das Gleiche gilt wohl auch von Nr. 30, welche den ganzen Text der Sequenz in der Pfingstwoche bringt. Hoher und tiefer Chor wechseln wirksamst ab, treten zusammen und schließen feierlichst ab. Die Sequenz ist wohl bedeutend schwieriger, als das „Lauda Sion", stellt aber doch keine übertriebenen Anforderungen an die Sänger, weil die Chöre abwechseln, und klingt sehr reich und feierlich.

Eine sehr dankbare Aufgabe ist Nr. 31 „Ave regina coelorum", zeitlos klingend, reich und voll Abwechslung gestaltet (hoher und tiefer Chor!), sehr schön, mit mächtigen Steigerungen, bewegtem Tempo (bei „Salve radix"[1]) frisch vorangehen und das Tempo beschleunigen!!). Dieses Stück scheint mir wieder leichter ausführbar, als Nro. 30. Eine Erhöhung um 1 oder $1^1/_2$ Töne wird der Composition noch mehr Glanz verleihen (12. hypojonische Tonart!).

Nun folgt das bei der 2. General-Versammlung des Cäc.-Vereines am 4. August 1869 mit größtem Erfolge aufgeführte „Hodie Christus natus est, noe". Noe (die zweite wird von P. betont) ist ein Hirtenruf, den die Componisten des 16. Jahrh. nach Art und statt des Alleluja gebrauchten. (Vgl. meinen Artikel p. 1 der Fl. Bl. 1869). Wird dieser Ruf nicht recht sorgfältig dirigirt, so kann er zur Carrikatur werden. Daran ist aber die Composition (im 7. Ton geschrieben) nicht Schuld.[2]) Dieselbe ist vielmehr von ergreifender Schönheit. Wo die 2 Chöre zusammentreten, nahm ich immer ein bewegteres Tempo, besonders bei „Gloria in excelsis Deo". Wo die 2 Chöre „noe" zusammensingen, ist forte angezeigt. Sonst suche man Abwechslung zu erzielen, besonders wenn ein Chor das Wort 3 und 4 Mal nacheinander singt, indem man das erste ruhig, das zweite gesteigert, das dritte forte, das vierte ffo. nimmt. So war es wenigstens das Verfahren des seligen Schrems. Das letzte „noe" nahm er ruhig, wodurch die Figur des zweiten Tenor sich sanft durch-

---

[1]) Hier müßte eine kleine Textänderung eintreten; statt salve, salve radix sancta, heißt jetzt der Text: salve radix, salve porta.

[2]) Ich brauche die über dieses Motett geschriebene 8st. Messe kaum heranzuziehen, da ich über dieselbe schon oft in meinen Blättern geschrieben habe. Am meisten ist trotz vieler großartiger Schönheiten an derselben die alles Maß überschreitende Dauer des Sanctus und Benedictus zu beklagen.

ziehend wunderbar abhob. Im Ganzen ist das Tempo sehr mässig, fast durchweg, besonders aber bei „noe“ adagio zu nehmen.

Nr. 33 hörte und sang ich schon vor ca. 45 Jahren unter J. G. Mettenleiter mit und die Aufführung ist in meinem Gedächtnisse haften geblieben bis jetzt. Er dirigirte es sehr stürmisch, fast ohne Abwechslung (wenn nicht ohne jede Abwechslung) in stetem fo. und ffo. Der Text ist der ganze 99. Psalm (wie bei der fünfst. Nro. 14) mit „Gloria Patri“ etc., das im Tripel-Takte steht. Während die vorangegangenen 4 Nummern zwei verschieden combinirte Chöre (einen hohen und einen tiefen) verwenden, hat Nr. 33 (wie Nr. 28) in beiden Chören die gleichen Stimmen (S., A., T., B.) und steht schon dadurch an Wirksamkeit und Schattirung denselben nach. Wo die Chöre ineinander greifen, wird man freilich kräftige Wirkungen erzielen z. B. bei „veritas ejus“, aber es wird schwer halten, jede Monotonie ferne zu halten. Die Farbengebung ist zu gleichartig.

Wie aus dem Tenor des ganzen Artikels ersichtlich ist, will derselbe ein Wegweiser durch den Wald der P'schen mehr als 4st. Motetten sein. Bei aller Meisterhaftigkeit der Faktur, bei all' den großen Schönheiten, die die Durchführung der oft sehr glücklich erfundenen Motive und Themen aufweist, bei der stellenweise hervortretenden dramatischen Wahrheit der Auffassung, bei oft reizenden Klangwirkungen kann man kaum sich des Gefühles der Monotonie erwehren. Mit Recht hat P. öfter und mit größtem Erfolge derselben sich zu erwehren gesucht durch Anwendung chromatischer Motive, wie wir oben gezeigt haben. Öfters beschlich mich unwillkürlich beim Durchlesen der 3 Bände der Gedanke an das Meer. Das Meer ist großartig und, wenn die Sonne sich in ihm spiegelt, entstehen wunderbare Lichteffekte. Es gibt aber sehr viele Menschen, die es kalt läßt. Daß P.'s Werke vielfach kalt lassen, — ich nehme das Wort in dem Sinne, in welchem man von classischer Kälte [1]) spricht, — scheint mir in der fast ständig wiederkehrenden, allzu gleichartig und zu oft angewendeten Form der Imitationen zu liegen. Reich und klangvoll ist er hier fast immer, im Gegensatz zur Magerkeit und Klanglosigkeit anderer Werke. Aber die Motive zu den verschiedensten Texten sind sich oft so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Manchem derselben fehlt charakteristisches Gepräge und eigenthümliche Verwerthung resp. Durchführung. Schon die oft allzuweite Ausdehnung, die dadurch entstehende Zerpflückung der Textworte, die Gleichartigkeit der Harmonien ermüdet und läßt das Interesse des Hörers und Lesers erkalten. Baini erkennt das Alles, sein Urtheil ist herber als das meine, er hebt viele Schönheiten nicht hervor, die unläugbar vorhanden sind. Und hierin wollte ich ihn theilweise berichtigen, theilweise ergänzen. — Proske hat zu jeder der mehr als 600 Numern des „magnum opus musicum“ von Lasso eine kurze, meist nur in ein paar Worten bestehende Kritik resp. Charakterisirung geschrieben, und es wird Niemand das genannte Werk durchgehen, ohne mit Vergnügen und Freude Proske's oft recht treffende Zeichnung zu vergleichen. Man sehe einmal das Vorwort zu dem von mir edirten 64. Psalm von Lasso. Vielleicht ist es mir gelungen, das Interesse manches Lesers zu erregen, daß er die besprochenen 3 Bände näher würdiget und aus dieser näheren Würdigung Nutzen für sich und Andere zieht. Vielleicht gebe ich auch Veranlassung, daß zu den „Perlen“ dieser 3 Bände eine Stimmenausgabe erfolgt. Immerhin wird jeder Leser ein wenn auch schwaches Bild von der fast unerschöpflichen Masse der Werke P.'s bekommen haben.

Landshut. **Dr. Fr. Witt.**

[1]) Man könnte auch sagen „kühle Vornehmheit“.

Berichtigungen und Erläuterungen

der Red. des K.-M. Jahrb. zu vorstehendem Artikel.

Dr. Witt hatte die hier im Zusammenhange abgedruckte Studie für eines der beiden von ihm redigirten Blätter (Mus. sacra und Fl. Bl.) bestimmt; der Artikel sollte auf 12 Numern des Jahrg. 1889 vertheilt werden. Nach dem Tode Witt's wurden die vorhandenen Manuscripte an die beiden Herausgeber der Witt'schen Blätter vertheilt. Fr. Schmidt, als Generalpräses übernahm die Redaction der Flieg. Bl., zugleich Vereinsorgan und der Unterzeichnete edirt seit 1. Febr. 1889 die Musica sacra. Die anregende, lehrreiche und für die Prinzipien und Anschauungen Witt's sehr charakteristische Studie schien für ein monatlich erscheinendes Blatt zu umfangreich, der Gesammteindruck und Überblick wäre verloren gegangen und

hätte Schaden genommen; daher entschloß sich der Unterzeichnete, die fleißige Arbeit ungekürzt und unverändert im K.-M. Jahrb. für 1890 abdrucken zu lassen.

Das Elaborat des sel. Dr. Witt bedarf aber an einigen Stellen sachlicher Berichtigungen. Theils sind es offene Fragen (in dubiis libertas), bei deren Lösung der Unterzeichnete verschiedener Ansicht ist, theils historische Ungenauigkeiten und Irrthümer, welche bei dieser Gelegenheit verbessert werden können. Im Ganzen liefert die Studie des unvergeßlichen Mannes den glänzenden Beweis, daß Jene gänzlich im Irrthume sind, welche glauben, Witt habe zu den Grundsätzen der „Regensburger Kirchenmusikschule" oder zu den Compositionen der älteren Meister, besonders Palestrina's, feindliche Stellung genommen.

Nachstehende Glossen möge man als ergänzenden Commentar beurtheilen; sie wären auch veröffentlicht worden, wenn Witt selbst noch den Druck seines Artikels erlebt hätte.

Zu S. 1, 1. Spalte.

Schon der 1. Satz ist unrichtig; denn das 2. Buch ist dem Herzog Wilhelm Gonzaga in Mantua dedicirt; s. unten S. 25 die Noten zum 2. Buche.

Das 1. Buch der 5 und mehrst. Motetten Pal.'s wurde zum erstenmale 1569 in Rom „apud haeredes Valerii et Aloisii Doricorum" gedruckt; nur diese Ausgabe enthält die Dedication an Cardinal Ippolito d'Este, welcher in der Geschichte auch Ippolito II., der Jüngere genannt wird, und ein Neffe des 1520 verstorbenen Cardinal Ippolito I. d'Este war. Dieser Fürst ist 1509 geboren, wurde von Paul III. 20. Dezemb. 1538 zum Cardinaldiakon von S. Maria in Aquiro gewählt und erhielt die Gubernatur über Tivoli unter Julius III.; er ist der Erbauer der berühmten Villa d'Este in Tivoli. Das Buch des Priesters Nicola aus Vicenza erschien 1555 nach jenem Streite über die Tongeschlechter (diatonisch, chromatisch, enharmonisch), zwischen ihm und Lusitano, welcher zu seinen Ungunsten durch die Sänger Escobedo und Dankerts entschieden worden war. Der Cardinal war Anhänger der neuen Richtung Vicentino's. Corvo war aus Como gebürtig und hatte 1555 ein Buch fünfstimmiger Motetten ebenfalls dem Ippolito gewidmet. Der Cardinal starb 1572 und wurde in Tivoli begraben (s. Moroni, dizionario, 22. B. S. 105). — Pierluigi zählte 1569 erst 43 Jahre, denn es ist beinahe sicher, daß er 1526 geboren ist (siehe K.-M. Jahrb. 1886, S. 42 und Vorwort zur 2. Auflage des 1. Bandes der Musica divina); er konnte trotzdem in ernster Stunde nicht nur von aetas matura, sondern auch von aetas ad senium vergens reden.

Gegenüber vielen Publicationen von Componisten unserer Zeit kann ich den Hinweis nicht unterdrücken, daß Pierluigi erst nach tüchtiger Schule im Jahre 1554, also in seinem 28. Lebensjahre, mit dem ersten Druckwerke (1. Buch der Messen) vor die Öffentlichkeit getreten ist!

Zu S. 2, 1. Spalte.

„Das liturgische Gebrechen", welches Witt abhielt, die Messe O admirabile commercium aufzuführen, ist dadurch leicht zu beheben, daß man die Celebrirenden vorher aufmerksam macht, bei dieser Messe das Haupt entblößt zu halten, bis die rasch folgende Wiederholung gesungen ist. Wer übrigens nach dem ersten adoramus te die vorgeschriebene detectio capitis vornimmt und bei glorificamus te das Haupt wieder bedeckt hat, kann die Wiederholung des adoramus te mit Unterlassung der erwähnten Ceremonie anhören, ohne einen Verstoß gegen die Rubriken begangen zu haben.

Zu S. 2, 2. Spalte.

Die in den Witt'schen Blättern, und so auch hier, immer wiederkehrende Klage über die Ausdehnung des Kyrie, Sanctus etc. und Agnus Dei in den Messen Palestrina's ist in sehr vielen Fällen nicht gerechtfertiget. Bei denjenigen Werken, welche P. für den Dienst der päpstlichen Kapelle schrieb, war er durch äußere Verhältnisse genöthigt, den genannten Meßtheilen eine größere Ausdehnung zu geben, da während des Kyrie die Obedienzleistung der gegenwärtigen Cardinäle vor dem Papste stattfand, eine Ceremonie, welche mehrere Minuten beanspruchte; ähnlich wechselt das Cardinalscollegium beim Sanctus die Sitzplätze und begibt sich zu den Knieschemeln und beim Agnus Dei erfordert die Austheilung des Friedenskusses ebenfalls längere Zeit. Nach den Vorschriften jedoch, welche bei Adami in dem Buche „Osservazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontificia, Roma 1711" sich finden, und deren genaue Einhaltung der Unterzeichnete in den Jahren 1867—70 wiederholt beobachten konnte, hielt sich der

päpstl. Sängerchor nach dem celebrirenden Priester und schloß auf das Zeichen des Dirigenten bei Kyrie, Hosanna und Agnus Dei oft mitten im Satze mit einer durch die Bässe auf der Dominante scharf markirten Cadenz, welche von den übrigen Stimmen rasch ausgeführt wurde. Auch kam es besonders bei Kyrie wiederholt vor, daß wohl die Composition zu Ende war, aber die Ceremonieen nicht; in diesem Falle wurden die letzten Tacte außerordentlich ritardirt, um das Ende zu verzögern, da bei päpstlichen Functionen keine Orgel gespielt wird. Daß auf solche Weise in beiden Fällen oft sehr unmusikalische Wirkungen erzeugt wurden, liegt auf der Hand und ist bedauerlich. Darum habe ich unter Berücksichtigung der ceremoniellen Vorschriften und der römischen Praxis während meiner Domkapellmeisterthätigkeit in Regensburg (1871—82) öfters einen Ausweg durch wohlüberlegte und vorbereitete Abkürzungen (z. B. in der 6stimm. Messe Dum complerentur Verlegung der Worte Pleni sunt coeli statt der Wiederholung Dominus Deus Sabaoth oder Sprung bei Hosanna u. s. w.) gefunden, und glaube, daß jeder mit dem Stile der Alten vertraute Dirigent zu solchen Hilfsmitteln greifen darf, wenn er einem ungeduldigen Celebranten gegenübersteht. Bei der Stimmenausgabe der hervorragendsten Messen Palestrina's werde ich den Versuch machen, solche Abkürzungsvorschläge mit * zu bezeichnen; dieselben können dann manchen Chorregenten als Leitsterne in ähnlichen Fällen dienen.

Die Bemerkung Witt's über „positive und negative Resultate aus Beachtung der Textunterlage in Pal. Motetten" möchte ich dahin berichtigen, daß wohl unterschieden werden muß, ob der Text der Originaldrucke genau durch die Redacteure der ersten neun Bände (Theod. de Witt für die ersten 3 Bände, Espagne bis zum 8. und Fr. Commer für den 9. Band) wiedergegeben worden ist. Wer die ersten Drucke oder nach denselben genau hergestellte Partituren nicht zur Hand hat, kann nie entscheiden, ob der Text im Original, besonders bei Wiederholungen, vom Redacteur oder vom Componisten unterlegt ist. Eine Vergleichung der in den ersten neun Bänden enthaltenen Werke Palestrina's mit den Originaldrucken berechtigt den Unterzeichneten zur bestimmten Erklärung, daß in allen Fällen, welche als Verstöße gegen sprachgesangliche Regeln erachtet oder aufgezählt werden, die Redacteure, nicht aber Palestrina, die Schuld tragen; es wird daher auch eine Aufgabe des Unterzeichneten bei Publication des 30. Bandes der Werke Palestrina's sein (Nachträge zu den 29 Bänden), auf diese Redactionsverstöße hinzuweisen. Jeder Componist kann mit absoluter Sicherheit die aus dem Studium der Werke Palestrina's sich ergebenden sprachgesanglichen Regeln beobachten, ohne „für schlimme Folgen" etwas befürchten zu müssen.

Zu S. 4, 1. Spalte.

Dr. Witt konnte weder aus Kandler-Baini, noch aus dem Vorworte Rauch's, der nach dem Tode Theod. de Witt's (1855) die Correcturen besorgte, über die erste Ausgabe dieses 2. Buches der 5 und mehrst. Motetten klar werden. Unter Hinweis auf mein lateinisches Vorwort zur Gesammtausgabe notire ich kurz: 1) Die 1. Auflage wurde 1572, also im Todesjahr von Cardinal Ippolito d'Este, nicht in Rom, sondern in Venedig bei Hieron. Scotus gedruckt und dem Herzog Wilhelm (Gonzaga) von Mantua dedicirt. 2) Einen Wilhelm d'Este gab es nicht; die Vermuthung Rauch's, daß es keine römische Ausgabe dieses Buches gebe, ist jetzt bibliographisch sicher. Der 1. Satz des Witt'schen Artikels bedarf also einer Modification im Sinne dieser Thatsachen. 3) Daß Sylla Pierluigi der Bruder, Angelo und Ridolfo die Söhne des Giovanni Pierluigi waren, habe ich bereits im 16. Bande der Gesammtausgabe von P.'s Werken und im K.-M. Jahrb. 1886, S. 42 nachgewiesen; der erwartete und verlangte „Aufschluß" ist also seit mehreren Jahren gegeben. 4) Die Angabe Baini's ist kein bloßer Irrthum, sondern eine bewußte „Geschichtslüge", wie er deren mehrere in Ermangelung von Documenten, theils aus Tendenz, theils aus Noth und Verlegenheit auf dem Gewissen hat. Ich führe beispielsweise seine Behauptung an: „Goudimel sei der Lehrer Palestrina's gewesen (unmöglich und unerweisbar!), die päpstl. Commission habe 1565 über die Abschaffung der polyphonen Kirchenmusik verhandelt und P. habe drei Messen im Auftrage derselben geschrieben und durch die M. Papae Marcelli die Kirchenmusik gerettet und ähnl." Es kann Niemanden verwundern, wenn der Unterzeichnete, seitdem alle Compendien, Broschüren,

Bücher und Lexica diese Nachrichten in allen Sprachen in der ganzen Welt verbreitet haben, die Reihe der Gegenbeweise erst dann veröffentlicht, bis er in der Lage ist, diese wichtigen Puncte im Zusammenhange, nach allen Seiten und unter Berücksichtigung sämmtlicher Schwierigkeiten und Zweifel zu erörtern. Das soll in einer selbständigen, wenn Gott die Gnade gibt, bis 1894 vollendeten Palestrina-Biographie geschehen; aber die Thesen sind richtig, die Schuld Baini's ist unzweifelhaft.

Zu S. 6, 1. Spalte.

Was hier und sonst öfters von „hohen Sopranen und Tenoren" gesagt und betont wird, darf nicht erschrecken; in solchen Fällen kann und muß durch richtige Transposition geholfen werden.

Wie unbequem, ja verwirrend und widersinnig die Wiedergabe einer polyphonen Partitur auf zwei, auch auf drei Systemen für den Leser wirkt, tritt in den Beispielen des Witt'schen Artikels zur Evidenz an den Tag. Die Übersicht der Stimmenführung und die Textvertheilung werden unklar. Rechnet man dazu die Anwendung von zwei und drei Hilfslinien beim Alte u. ähnl., so kann behauptet werden, daß es schwerer ist, eine ältere Composition in dieser photographirten Miniaturgestalt, als in den Originalschlüsseln und auf Einzelsystemen für die Stimmen zu lesen und zu studiren.

Zu S. 7, 1. Spalte.

So wenig ein ♯ oder ♭ im Stande ist, den diatonischen Charakter eines Tonsatzes zu einem chromatischen umzuwandeln, so wenig kann an der citirten Stelle von „Chroma" die Rede sein. Der Satz: „Diesen dürfen nur zu vollkommenen Cadenzen verwendet werden" ist theils wahr, theils falsch. Wahr ist er im Falle, wenn zwei Stimmen eine vollkommene Cadenz mit kleiner Terz oder großer Sexte machen, und wenn der Componist (ein häufiger Fall in den alten Druckwerken!) es unterlassen hat, das betreffende ♯ beizusetzen. Falsch ist er in dieser absoluten Stellung; soll er gegen Jemanden ein Vorwurf sein, so hätte die betreffende Persönlichkeit genannt werden müssen. Mir ist Niemand bekannt, der diesen Satz je niedergeschrieben oder vertheidigt hätte. Was die Alten unter Chroma verstanden, unterscheidet sich wesentlich von dem modernen Begriffe dieses Wortes.

Zu S. 8, 2. Spalte.

Die mit Recht gerügte Textunterlage von liberabo fällt nicht Palestrina zur Last, der die Wiederholung der Worte durch ij (secundo) den Sängern überließ, sondern dem Redacteur (Th. de Witt oder Rauch), der ohne Beachtung der Sprachregeln die Phrase und das Wort verunstaltete; vgl. die Bemerkung zu S. 2, 2. Sp., (S. 25).

Zu S. 9, 2. Spalte.

Daß die Trennung der Phrase super hanc petram von aedificabo „unstatthaft" sei, dürfte wohl als zu rigoros bezeichnet werden. Kein Prediger oder Vorleser nimmt Anstand, beim feierlichen Vortrage dieser Worte nach petram „abzusetzen" und gleichsam nach Fixirung des Bauplatzes (petra) auf das Gebäude selbst (ecclesia) mit Nachdruck hinzuweisen. Übrigens ist es ein feiner ästhetischer Zug Palestrina's, eine zu weit ausgedehnte musikalische Phrase, welche bei 7 Worten mit 17 Silben entstanden wäre, vermieden zu haben, indem er sie in zwei Theile schied und so „Prägnanz" erzielte.

Zu S. 11, 2. Spalte.

Das Wort von der „leidigen Sklaverei" und die Aufforderung, „neue Wege zu finden", müssen mit großer Vorsicht aufgenommen werden. Es gibt Worte und Sätze, welche in ihrer Zusammenstellung unwillkürlich zu einer gleichartigen Declamation anregen, dieselbe mag durch einen Phlegmatiker oder Sanguiniker vollzogen werden. So lange es denkende Menschen gibt, werden die Worte exsulta, gaude nicht mit dumpfen und abfallenden, sondern mit hellen und aufwärts strebenden Accenten gesprochen. Die Musik soll die Veredelung und Verfeinerung der Sprache bewirken, sie kann sich also diesem Naturgesetze nicht entziehen. Hier „Neues" verlangen, hieße etwa, den „ewig blauen" Landschaftshimmel zur Abwechslung mit rother oder brauner Farbe darstellen, statt der üblichen Gesichtsbildung „neue Formen" finden wollen. Diese krankhafte Sucht nach „neuen Wegen" führt unfehlbar auch die Musiker zu dem von Horaz[1]) so trefflich geschilderten Menschenkopf mit dem Pferdenacken und Federnschmuck.

[1]) Ars poetica 1—5: Humano capiti cervicem pictor equinam jungere si velit, et varias inducere plumas, undique collatis membris.... spectatum admissi risum teneatis amici. Und besonders V. 24: „Maxima pars vatum (pater et juvenes patre digni) decipimur specie recti."

Zu S. 12, 1. Spalte.

Das getadelte **e** der beiden wechselnden **Soprane** wird bei der richtigen und **nothwendigen** Transposition in die Unterterz zu **cis**. Man vergleiche jedoch Witt's Raphaelsmesse, zweite Hälfte des Credo, wo das **grelle e** des Sopran sicher in viel höherem **Grade** als einer der „wunden Flecke“ bezeichnet werden muß.

Zu S. 13, 1. Spalte.

Das 3. Motettenbuch wurde in 1. Aufl. **1573** bei Hieron. Scotus in Venedig **gedruckt**. Die drei Bücher erschienen demnach innerhalb des Zeitraumes von vier Jahren; **Alfons II.** war regierender Herzog in **Ferrara** seit 1558.

Zu S. 15, 1. Spalte.

Es klingt wie eine fixe Idee, wenn von „Freigeisterei P.'s“ geredet wird. Auch an dieser Stelle muß wiederholt werden, daß Witt fälschlicherweise die heutige Definition von Chroma auf die Werke des 16. Jahrh. anwendet und daß eine Melodie, in welcher fis, cis oder gis vorkömmt, so wenig dadurch chromatisch wird, als wenn sie zur Vermeidung des Tritonus ♭ vor h oder e enthält. Diese Zeichen waren Mittel zur Modulation, und der diatonische Charakter des Tonsatzes wird durch sie nicht zerstört, da die unmittelbare Fortschreitung zweier halber Töne in den Melodieen der einzelnen Stimmen vermieden ist und nirgends harmonische Gewaltthätigkeiten verübt werden. Es ist z. B. unverständlich, wie Witt von C-dur reden kann, wenn er den Anfang der 4st. M. Pater noster im 15. Band der Messen P.'s citirt; er mußte doch ganz genau wissen, daß diese Ausdrucksweise unrichtig ist, und daß man höchstens nach moderner Sprechweise von einem Dreiklang auf C, aber nicht von C-dur reden kann, wenn es sich um die dorische Tonart handelt. Es kann wohl kein größerer Fehler gemacht werden, als die moderne Terminologie und die für Harmonielehre üblichen und geltenden Grundsätze auf die Compositionen Palestrina's zu übertragen. Die Klage über die „Querstände“ ist unbegreiflich im Munde solcher, die das moderne Chroma vertheidigen; übrigens sind dieselben bei Palestrina in den meisten Fällen durch einen Zwischenaccord gemildert. Die Widerlegung der Behauptung in Note 2, daß fis, h in Compositionen des I. Tones ein bei den Alten „unmögliches und undenkbares Intervall“ sei, würde hier zu weit führen; nach wiederholter Durchsicht der von Witt beanstandeten Redactionsbiéßen im 15. Bde. der Ges.-Ausgabe von P.'s Werken, muß ich jedoch festhalten, daß dieselben aus „inneren und äußeren Gründen“ mühelos gerechtfertiget werden können.

Zu S. 23, 1. Spalte.

Es ist nicht zu verwundern, wenn sich Niemand in der Welt „des Gefühles der Monotonie erwehren“ kann, der die drei Motetten-Bände Palestrina's nacheinander vornimmt. Darum habe ich auch im Vorworte zum 25. Bande (Lamentationen) ausdrücklich bemerkt: „Der elegische Hauch, von dem die palestrinensischen Tonsätze durchströmt sind, würde betäubend und ermüdend wirken, wenn sich Jemand unterfangen wollte, die sämmtlichen (Lamentationen) Compositionen, oder auch nur ein Buch derselben ohne Unterbrechung und ohne längere Zwischenpause zu studiren oder am Geiste vorüberziehen zu lassen.“ Je kräftiger und substanziöser eine Speise ist, desto schneller folgt Übersättigung. Die gewöhnlichen Besucher unserer modernen Bildergalerien laufen durch viele Säle verschiedener Schulen, um sich der „Monotonie und Langeweile“ zu erwehren. Der geistige Nutzen wird freilich, gerade in Folge dieses Stoffwechsels und Neuheitsdranges ein sehr geringer sein; aber man will Unterhaltung und sucht den Schein der Bildung durch encyclopädische Vielwisserei zu wahren.

Es liegt jedoch für Palestrina's Genius ein hohes Lob in dem schönen Gedanken Witt's, dessen Werke mit dem Meere zu vergleichen. Wenn er ferner betont, daß sie Stileinheit aufweisen, also von Vermengung verschiedener Stilarten frei sind, und einen ausgeprägten Charakter tragen, so hat er selbst mit diesem Zugeständniß mißdeutungsfähige Sätze u. Ausdrücke seines Artikels genügend erläutert und berichtiget.

Mögen auch diese wenigen Zeilen, gleich dem werthvollen Artikel Witt's, dazu beitragen, daß die verehrl. Leser nicht bloß die drei ersten Motettenbände P.'s, sondern auch die übrigen 27 Bände seiner Werke „näher würdigen und aus dieser Würdigung Nutzen für sich und Andere ziehen.“

„Der Worte sind genug gewechselt,
Laßt mich auch endlich Thaten seh'n.“

F. X. H.



Dr. Franz Xaver Witt.

Miniaturbild seines Lebens und Wirkens.

Aus der größeren Biographie des H. H. Prof. Anton Walter in Landshut mit Erlaubniß des Verfassers ausgezogen.

Franz Xaver Witt wurde am 9. Febr. 1834 als der älteste Sohn eines Lehrers in Walderbach (im bayer. Regierungskreise Opferpfalz-Regensburg) geboren. Sein Vater war ein tüchtiger Schulmann, von ernstem Charakter, aber sehr heftigem Temperamente. Streng und unbeugsam war er schon gegen Franz in den ersten Tagen seines Lebens, indem er neun Tage den Kleinen hungern ließ, bis dieser seinen Eigensinn aufgab und von der ihm gebotenen Nahrung nahm. Die Mutter war das Musterbild einer christlichen Frau, einfach und bescheiden, gottesfürchtig



und herzensgut. Ihr überließ der Vater ganz und vollständig die Erziehung seiner Kinder, 2 Söhne und 5 Töchter. Für den religiösen Grundton der Familie ist uns wohl ein Zeugniß, daß auch drei Schwestern den geistlichen Beruf wählten. Von dem Vater wurde Franz schon vor dem 5. Lebensjahre in die Schule genommen und bei seiner vorzüglichen Begabung und dem gut methodischen Unterrichte in den Elementarfächern, namentlich in der Orthographie, wohl unterrichtet; eines vorzüglichen Unterrichtes erfreute er sich durch den Pfarrer Maurer in der Religion und biblischen Geschichte. Außerordentliche Anlagen zeigte er frühzeitig in der Musik. Er hatte ein so feines musikalisches Gehör, daß er, 7 Jahre alt, wie mir einer seiner Schulfreunde, die sich mit ihm gerne dieses Spiel erlaubten, erzählte, jeden auf der Geige angegebenen Ton kannte; daß das Treffen der Intervalle auch schwer sein könne, war ihm schon als Knaben etwas unverständliches; sobald er anfing, eine „kleine" Geige zu bemeistern, schrieb er auch Duetten, die er mit seinen Kameraden der deutschen Schule geigte.

Mit dem Studienjahre 1843 trat Witt zur Erlangung seiner humanistischen Bildung an die Gymnasial-Studien-Anstalt in Regensburg ein, welche er, anfänglich als Zögling des Studienseminars von St. Emmeram und später als Dompräbendist, bis zu seinem Absolutorium, August 1851, besuchte.

Aus dieser Zeit erzählte Witt gerne von den unerhörten Anstrengungen seines Chorsängerdienstes, namentlich von dem „entsetzlichen Froste," den er bei seiner mangelhaften Kleidung im Winter bei Leichenbegängnissen zu erleiden hatte. Wenn er auch hie und da von charakteristischen Schwächen oder Eigenthümlichkeiten seiner Lehrer sprach, so geschah das immer mit einer gewissen Pietät, welche er allen seinen Lehrern gegenüber sein Leben lang bewahrte. Recht drollig konnte er heitere Schulscenen, z. B. wie er zum Professor an den Katheder hätte kommen sollen, aber von einem muthwilligen Kameraden mit dem Schulbücherriemen an die Bank gebunden war, zum Besten geben. Für den religiös-ernsten Sinn Witt's zeugen die Gedichte, welche er sich als Schüler der ersten Gymnasialklasse in ein Sammelheft eintrug.

Im Schuljahre 1851/52 machte Witt, zugleich Präfekt in der Dompräbende, was er bis zum 2. theologischen Kursus incl. blieb, am Lyceum in Regensburg seine philosophischen Studien und machte aus diesen Disciplinen seine Examina mit den besten Noten.

Nachdem Witt 3 Jahre theologische Vorlesungen gehört, erhielt er am 2. August 1855 das Lycealabsolutorium, in welchem ihm in den Fähigkeiten, im Fleiß und Fortgange die Note „ausgezeichnet" zu Theil wurde. Von dem herrlichen, geistvollen Vortrage Reischl's (Kirchenrecht und Kirchengeschichte), von der Klarheit und Exaktheit, durch welche Professor Dr. Kraus sich auszeichnete, redete er jedesmal mit großer Begeisterung, wie er sich auch stets bewußt war, was er von seinem pastoralen Eifer, seinem liturgischen Wissen und Durchdrungensein Dr. Amberger verdanke.

Am 11. Juni 1856 wurde er von Bischof Valentin von Riedel in der bischöflichen Hauskapelle, durch den Papst vom Defekte des Alters dispensirt, zum Priester geweiht.

Die Jahre nun, während welcher Witt in Regensburg seinen humanistischen, philosophischen und theologischen Studien oblag, machte er ein kirchenmusikalisches Noviziat durch, indem er sich jene ästhetische, historische, liturgische Bildung erwarb, die ihn wie keinen zweiten zum späteren Reformator befähigte. Gerade Regensburg ist die Stadt, welche in der Geschichte der kirchenmusikalischen Instauration seit der Mitte unseres Jahrhunderts den Primat behauptet.

Diesen Ruhm aber verdankt es der weltberühmten, unvergeßlichen Trias, Dr. Proske, J. G. Mettenleiter, Schrems. Es ist hier nicht der Ort, die Verdienste Proske's und J. G. Mettenleiters hervorzuheben; Schrems aber, dessen Zögling und Jünger Witt so viele Jahre war und als den er sich als Leichenredner an seinem Grabe bekannte, 27. Okt. 1872, war ein hochbegabter Musiker, eine wahre Künstler-Natur, congenial den großen Tonschöpfungen, die er aufführte, ein Meister des Dirigirens, den ebensosehr glühende heilige Begeisterung als gewaltige Energie, durch welche er seinen Chor beherrschte, auszeichneten.

Da geschah es, daß Schrems in den Jahren 1851—54, also während der Zeit, als Witt in der Dompräbende die Dienste eines Präfekten versah, die Kirchenmusik am Dome in Regensburg von dem Pfade der modernen Komponisten ablenkte — zur klassischen Musik des Palestrinastiles. Nicht Proske und nicht Mettenleiter konnten ihn dazu be-

einflußen und bewegen, sondern die Umwandlung geschah auf Verlangen des Bischofes Valentin von Riedel, dem der damals einflußreichste geistliche Rath Dr. Amberger, welchem der damalige Präfekt, jetzige Domkapitular Dr. Jakob zur Seite stand, die Überzeugung von der Unkirchlichkeit der bis dahin am Dome betriebenen Kirchenmusik nahe gelegt hatte.

Und Schrems, nachdem er über 30 Jahre einer Richtung in der Kirchenmusik zugethan gewesen und Gesundheit und Schweiß dafür geopfert hatte, die er jetzt als unkirchlich erkannte, wandte sich nun einem neuen Ideale zu, nahm mit gewaltiger Energie den Kampf gegen Hindernisse und Schwierigkeiten aller Art auf und verwirklichte auch dieses Ideal in künstlerisch vollendeten Aufführungen.

Diese praktische Kirchenmusikschule machte Witt singend, hörend, vergleichend durch! Ganze Stöße von klassischen Kirchenmusikstücken befinden sich in seinem Nachlaß, die er sich damals abschrieb. Wie er in dieser Zeit überhaupt in den verschiedensten Genres der Musik komponirte, so versuchte er sich auch in kontrapunktischen Studien und Kompositionen. Nach dem was geschrieben aus dieser Zeit erhalten ist, muß Witt als Student und Theolog außer seinen beruflichen Beschäftigungen unablässlich am Schreibpulte gesessen sein und Noten geschrieben haben.[1]) Namentlich findet sich eine große Zahl von Violin-Piecen (Manuskript und Gedrucktes) in seiner Bibliothek.

Am 1. August 1856 wurde Witt durch die oberhirtliche Stelle als Kooperator in Oberschneiding, einem Bauerndorfe in Niederbayern (Diöcese Regensburg) angewiesen. Schneiding wie auch das benachbarte Reissing war nun eine in der Seelsorge merkwürdige, ganz singuläre Pfarrei, in welcher die tägliche heilige Kommunion, dazu aber auch ein Glaubens- und Gnadenleben wie in den apostolischen Zeiten als Ideal galt. Was hier die glühende Beredtsamkeit und der apostolische Eifer des Pfarrers Franz Sales Handwercher bewirkte, das grenzt an das kaum Glaubliche.

Mit dem ganzen Feuereifer und der glühenden ersten Liebe eines neugeweihten Priesters war Witt drei Jahre in dieser musterhaft pastorirten Pfarrei thätig. „Ich danke noch heute Gott für die 3 Jahre, welche ich in der Pfarrei Schneiding verleben durfte." Seine ganze Zeit war getheilt zwischen unermüdeter Thätigkeit auf der Kanzel und im Beichtstuhle, in der Schule — der 2. Kooperator hatte die beiden Mädchenschulen und den Gesangunterricht[1]) — und der Vorbereitung auf Katechese und Homilie. So sehr war Witt im priesterlichen Feuereifer der Seelsorge zugethan, daß er Missionär werden wollte; nur das entschiedene Veto seiner Mutter konnte ihn davon abhalten.

Gerade dieses pastorale Triennium mag mächtig zur Verinnerlichung und Vertiefung des priesterlichen Eifers, zur Ausgestaltung des mystisch-ascetischen Charakters, der einen Grundzug in dem 32jährigen Priester- und Künstlerleben Witt's bildete, beigetragen haben. Hier lernte er es, mit der selbstlosesten Hingabe, mit konsequenter Ausdauer und Verachtung aller Bequemlichkeit seinem Berufe zu leben; hier gewann er jene bewundernswerthe Liebe für die Beichtstuhlthätigkeit, welche ihn bis zu seinem Sterbetage erfüllte. Wer sieht aber nicht ein, daß glühende Begeisterung für die Ideale des kirchlichen Lebens und sich selbst nicht achtende, keine Arbeit scheuende Opferwilligkeit jene Eigenschaften seien, welche zu einem Reformwerke unumgänglich nothwendig sind?

Komponirt hat er in jener Zeit als „Grabmusik" (März 1857) die ersten 10 Verse des Stabat mater (zu 3 Stimmen), Juli 1858, Meßtheile, 2 T., 2 B., wozu er annotirt, daß das Hauptthema 53 mal wiederholt und verschieden bearbeitet sei, „Die Harfe Gottes", Gedicht von Sporrer, Lied für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung (1858), 5 Vesper-Psalmen, Iste confessor, Magnificat zu 3 Stimmen (2/I 1858). Aus dem Jahre 1858 stammt auch die Missa septimi toni (sein opus I), welche er zur Beurtheilung an Abt Utto Lang von Metten[2]), den er als einen aus-

[1]) Wie mir dieses auch von seinen Angehörigen und Freunden versichert wird.

[1]) In „Zustand der kathol. K.-M." Seite 33, erzählt Witt: „Ich habe mehrere Jahre auf dem Lande in Volksschulen Gesangunterricht ertheilt. Die Folge davon war, daß weltliche Volkslieder viel weniger auf Flur und Feld, im Walde und im Hause gesungen wurden als die Choralgesänge."

[2]) Abt Utto antwortete unterm 1. Nov. 1858: „Das Streben, gesangvoll zu schreiben, kann ich nur loben; und es ist nicht zu läugnen, daß bei Nachahmung der Alten auf diesen Punkt besonders gesehen werden muß, da bei ihnen dies oft die schwache Seite ist. Sie haben auch wirklich hierin

gezeichneten Musikkenner sehr schätzte (Vgl. Augsburger Postzeitung 1859, Nro. 73), schickte.

Da kam eines Tages ein Kollega aus der Nachbarschaft zu Witt und sagte ihm, Ende Juli 1859 werde die Pfarrkirche in W. konsekrirt, der neue Herr Bischof Ignatius sei ein Freund des Palestrinastiles, er solle eine Messe komponiren in diesem Stile für 4 Männerstimmen. So entstand Witt's op. 1 (Missa „septimi toni" ad voces æquales), d. h. er wählte die schon aus dem Jahre 1858 vorhandene Messe für diese Festlichkeit.

Die Messe ward auch unter Witt's Leitung von etwa 10 Sängern recht brav vorgetragen und drei Wochen später, 17. Aug. 1859, wurde Witt als Cooperator, Lehrer des Chorals, der Homiletik und Katechetik in das bischöfliche Klerikalseminar in Regensburg eingerufen. Er selbst bezeichnete oft mündlich und schriftlich gerade diese Messe als die Veranlassung zu seiner Versetzung nach Regensburg.[1]) Sein op. II Respons. „Ecce sacerdos magnus" octavi toni, 4 voc. æqu. und die Missa „Non est inventus" sept. toni, partim 4, partim 5 vocibus cantanda, una cum graduali et offertorio (Ratisbonæ, Jos. Manz 1860) dedicirte er dem hochwürdigsten Hrn. Bischofe Ignatius.

Am 19. August 1859 wurde ihm die Admission nach Regensburg zugestellt und am 21. August hielt er seinen Abschiedsvortrag in Schneiding.

Durch das ehrende Vertrauen des hochwürdigsten Herrn Bischofes Dr. Ignatius von Senestrey, der in richtiger Erkenntniß es verstand, dem jungen Priester von hervorragender Begabung und priesterlicher Thätigkeit den entsprechenden Beruf anzuweisen, war nun Witt zur Theilnahme an dem Unterrichte und der Erziehung des Diöcesanklerus berufen. Wegen seines glühenden Pastoral-Eifers, seiner vorzüglichen theologischen Kenntnisse, die er auch dadurch wieder bekundete, daß er beim Pfarrkonkurse (11—14. Juli 1861) unter 126 Kandidaten der Erste wurde, seiner reichen seelsorglichen Erfahrungen, seines nicht gewöhnlichen Talentes zum Predigtamte, und endlich wegen seines eminent priesterlichen und musterhaften Lebens war er dazu auch vorzüglich geeignet. Daher konnte ihm auch Direktor Dr. Seitz das Zeugniß ausstellen, daß er $2^1/_2$ Jahre als Cooperator, Lehrer des Chorals, der Homiletik, Katechetik, in dieser dreifachen Stellung mit Auszeichnung wirkte und durch einen musterhaft priesterlichen Wandel und seinen vortrefflichen pädagogischen Takt den vortheilhaftesten Einfluß auf alle Alumnen übte. Mit welcher Verehrung und Pietät seine Schüler ihm anhingen, konnte ich selbst beobachten bei dem 25jährigen Priesterjubelfeste der im Jahre 1862 Ordinirten in Vilsbiburg, an welchem, dem einzigen derartigen Feste, Witt theilnahm. Aus dem mir vorliegenden Vorlesungs-Hefte sehe ich,

vieles geleistet. Ihre Melodienbildung ist einfach, herzlich, ansprechend, und die Stimmführung sehr zu loben, sie verräth große Vertrautheit mit den alten Klassikern. Auch die Declamation und der Rhythmus sind größtentheils gut getroffen. Das Qui tollis im Gloria macht nach meinem Gefühle eine Ausnahme; es ist nicht aus einem Guße; etwas gesucht; das qui tollis im Agnus Dei ist zwar auf andere Weise harmonisirt, doch zu ähnlich dem im Gloria.

Weniger befriedigt mich die Harmonie; sie ist gar zu einfach und dürftig. Ich meine, Sie hätten besser gethan, auch von den neuen Tonarten einen mäßigen Gebrauch zu machen. Gerade in ihrer wundervollen Harmonie sind die Alten am schwersten nachzuahmen. Man kann sich in das alte Tonsystem nicht so recht hineinleben; da durch unsere früheste Bildung die neuen Tonarten gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen sind und so die Freiheit in Anwendung der älteren hindern. Tentare licet. Fahren Sie nur muthig fort und tragen Sie das Ihrige dazu bei, unsere Kirchenmusik durch Studium und Nachahmung der Alten zu veredeln. Verwenden Sie besondere Sorgfalt auf Harmonie, die zwar einfach, aber doch mannigfaltig sein muß, wenn sie nicht langweilig werden soll in der Polyphonie; beim einstimmigen Messengesang ist das anders. Die überraschenden Folgen der einfachsten Accorde, die Mannigfaltigkeit der Vorhalte, der Durchgänge sowohl der melodischen als der harmonischen — durchgehenden Accorde — gibt der alten Harmonie einen Zauber, der allen Nachahmungen der Späteren fehlt. Darum wiederhole ich meinen Rath, die neuen Tonarten in mäßiger Weise anzuwenden mit Vermeidung der sinnlich weichlichen und der wild leidenschaftlichen Accorde, die in der neueren Musik eine so große Rolle spielen. Der selige Mettenleiter hat in seinen Psalmen diese Verbindung der alten und neuen Tonarten mit Glück angewendet:"

[1]) Als Witt einst bei einer sehr frommen, schwer kranken Person sich befand und zufällig das Gespräch auf die Zukunft Witt's, seine Absicht, Missionär zu werden, kam, sagte ihm diese zu seinem höchsten Erstaunen mit der größten Bestimmtheit, obwohl sie keine äußere Veranlassung dazu hatte: „Sie müssen sich der Besserung der Kirchenmusik weihen."



wie wissenschaftlich genau, liturgisch korrekt, wie begeistert und begeisternd er seinen Unterricht über kirchliche Musik gab; oft kommt er auch darauf zu reden, „in welch bedauernswerthem, verwildertem Zustande im Ganzen und Großen die Kirchenmusik sich befinde" und spricht er in schmerzlich bewegten Worten von den Mißständen, „die unser Allerheiligstes berühren, welche der Kirche von unseren Gegnern zur Schmach angerechnet und einstimmig von allen Autoritäten der Kirche und Kunst verworfen werden."

Als bei der größeren Kongregation Mariä Verkündigung an der Dominikanerkirche in Regensburg die Präses= und Prediger=Stelle in Erledigung kam, wurde Witt am 29. Jan. 1862 gewählt und am 1. Februar oberhirtlich admittirt. Mit der ihm eigenen Energie betrieb er nun vor allem eine Reorganisation der Kongregation, die Genehmigung der neuen Satzungen und Einrichtungen, durch welche dem Präses eine würdigere Stellung zum marianischen Rathe und mehr Rechte werden sollten, den Bau eines eigenen Hauses und eine bessere Dotierung der Stelle. Aus dieser Zeit Februar 1862 — Mai 1867 sind von den vielen Predigten, welche Witt in der Dominikaner= und Karmelitenkirche, im Dome, in Obermünster, Maria=Ort, Winzer, Dechbetten, Mintraching u. s. f. hielt, 24 Vorträge als Xenium der marianischen Kongregation gedruckt worden (Stadtamhof, J. Mayr). Was er selbst als Lehrer der Homiletik von einem guten Prediger forderte: Gediegene Fachkenntnisse, hervorragende und vielseitige Ausbildung des Geistes, fließenden Vortrag, angenehme und starke, biegsame, jeder Modulation und jedes Gefühlsausdruckes fähige Stimme, logisches Denken, lebhaftes Gefühl, starken Glauben, werkthätige Liebe und endlich eine den größten Anstrengungen und Aufregungen trotzende Gesundheit [1]) — das Alles hatte er wohl selbst unbestritten, mit Ausnahme der letzten körperlichen Eigenschaft; daher war er auch wie ein eifriger, feuriger, lebhaft und interessant dramatisirender, so auch ein sehr beliebter Prediger. Das gerade bedauerte er bei seiner Krankheit in den letzten Jahren am meisten, daß er nicht mehr predigen dürfe und könne. Am 13. Juli 1869 suchte er auch um die Hofpredigerstelle an der Allerheiligen Hofkirche in München nach und hielt er am 9. Januar 1870 eine Probepredigt, zu welcher durch ein Schreiben vom 12. November 1869 auch Stiftspropst Döllinger und Prodekan Enzler eingeladen worden war.

Diese beiden Stellungen als Kooperator im Seminar und Präses der Kongregation beschäftigten Witt so sehr, daß wir es ihm auf's Wort glauben, wenn er schrieb, er müsse alle Zeit, die er auf Musik verwende, sonstigen Berufsgeschäften — die ihm ja immer bis zu seinem Lebensende das Erste, Höchste und Wichtigste waren — gleichsam abzwacken. Und doch wie viel arbeitete Witt innerhalb dieses Sexenniums bis zum Erscheinen seiner grundlegenden Reform=Broschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik" auch in kirchenmusikalischer Beziehung! Wie viele Stunden des frühesten Morgens und des spätesten Abends mußten benützt werden, um die Tagesarbeiten nicht leiden zu lassen!

Es ist dieses die Zeit der Läuterung, Klärung und Ausgestaltung seiner kirchenmusikalischen Principien, der Festigung und Konsolidirung seiner auf der Grundlage der dogmatischen, ästhetischen und historischen Bildung gewonnenen Anschauung bis zur festesten, unerschütterlichen Überzeugung, der immer mächtiger sich aufdrängenden Erkenntniß der Nothwendigkeit einer Reform bis zum allmäligen, nach langem Kampfe und vielem Schwanken erworbenen Bewußtsein, das bis zur sittlichen Pflicht für ihn wurde, selbst als Reformator aufzutreten.

Welches Witt's Anschauungen 1859 waren, ist ersichtlich aus der ersten kirchenmusikalischen literarischen Arbeit, welche er geschrieben und auf welche er sogar immer einen gewissen Stolz hatte, weil schon dieser erste Artikel von ihm solches Aufsehen erregte, daß eine Broschüre gegen ihn (von wem?) geschrieben wurde „Ein Wort über Kirchenmusik. Augsburg, 1860, Kollmann"; es waren dieses die schon ein paarmal gelegenheitlich erwähnten Artikel „Die kirchliche Musik im Allgemeinen, besonders in Regensburg und München" in den Beilagen Nr. 72—74 zur Augsb. Postztg. 1859.

[1]) Vergl. Landshuter Zeitung, Nr. 259, 1884. Er bewahrte auch die Predigtelaborate der Priesterthumskandidaten auf, aus den Jahren seines Lehramtes am Klerikalseminare. „Schärfere Gliederung; Größere Eindringlichkeit! Nur bestimmter, klarer! Mehr Kraft und Lebendigkeit!" Nicht so viel Stoff; darunter leidet die Eindringlichkeit!" lautet oft seine Kritik.

Dieselben schließen mit den Worten:

„Es gibt so viele Priester, welche ausgezeichnete musikalische Talente besitzen. Wie sehr ist es zu bedauern, daß sie dieselben ausschließlich auf das Studium von „Haydn's heiterem Naturleben, der nicht mehr den erhabenen gewaltigen Gott der Kirche, sondern den freundlichen Geist der Natur anbetet, und Mozart's liebenswürdiger naiver Sinnlichkeit", wie G. Heuser ganz richtig sagt, und von „Beethoven's Titanenthum" und ihrer Nachahmer, die um kein Haar besser sind, verwenden! Wie sehr ist es zu bedauern, daß solche oft noch gar nicht angefangen haben, die Kirchentonarten und den gregorian. Choral und seine rechte Harmonisirung zn studiren und also, selbst wenn sie die besten Werke, ohne auf diese Grundlage gebaut zu haben, componiren, ihre Talente der Kirche entziehen, ohne Nutzen für sie vergeuden und nur ihren Kampf erschweren. Man zeige mir bei den Neuern andere als weltliche Elemente! Und diese fördern Geistliche!! Man zeige mir liturgische, ascetische, mystische Elemente, wie bei Palestrina, Vittoria u. s. w. Das ist wieder ein Maßstab, den wir anlegen können."

„Gerade die musikalisch gebildeten Geistlichen sollen den Kampf gegen die weltliche Musik in der Kirche aufnehmen. Sie dürfen nicht einer falschen Zeitrichtung fröhnen. Wer wahres, bleibendes Verdienst sich sammeln will, der setze sich hinweg über die Welt und ihr Verlangen und halte sich an seine Kirche und ihre Befehle!"

„Wie sehr ist es dann zu bedauern, daß jene hochgestellten Geistlichen, welche großen Einfluß bei Besetzung von Chorregentenstellen an ihren Kirchen haben, so wenig Rücksicht nehmen, ob ihr Chorregent Palestrina, Vittoria, Anerio u. s. w. versteht und aufzuführen weiß. Man nimmt vielleicht den ältesten Bassisten oder den Organisten oder den, der eben gut protegirt ist — ich könnte schlagende Beispiele aufführen; ob die wahre Kunst dabei Vortheil oder Nachtheil habe, das ist ja gleichgiltig. Ist das nicht zu bedauern? Allerdings kann nicht Jeder die Sache selbst verstehen, also wende man sich an solche, die es aufrichtig mit der Kunst meinen und selbst wahrhaft kirchliche Musik befördern und aufführen. Sonst wendet man eine Menge Geld zum Schaden kirchlicher Kunst auf! Ist nicht auch das eine Verantwortung?"

„Man hat vor einigen Tagen im bayerischen Kurier die Frage aufgeworfen: „Soll ein Priester Chorregent sein?" und sie mit Ja aus Utilitäts- und Vernunftgründen beantwortet. Ich behaupte: die Priester sind sogar die choriregentes nati, ihre Aufgabe, ihre Pflicht ist es, die Musik mittelbar und unmittelbar recht zu leiten. Sie sind die tauglichsten dazu. Denn sie können und müssen vor Allem Liturgie, Ascetik, Mystik verstehen und üben, und unsere Kirchenmusik soll eben liturgische, ascetisch-mystische sein. Die Laien werden sehr selten die Worte des Missale so verstehen, wie der Priester! Ist das nicht eine Hauptsache? Als Guidetti gestorben war, konnte selbst ein Palestrina mit der Revision des Missale und Breviers nicht vorwärts kommen und war dieser Aufgabe nicht so gewachsen, wie der Priester Guidetti! Die Kirche will es außerdem, daß die Geistlichen, wo es gut thut, auch unmittelbar für die Musik sorgen, wie heute noch die päpstliche Capelle aus lauter Klerikern besteht und selbst Palestrina nur ½ Jahr in derselben verbleiben konnte und dann wieder ausscheiden mußte, (siehe Lexikon von Wetzer etc. „Palestrina") weil er kein Geistlicher war. Das sind die tiefliegenden Gründe, warum „ein Priester Chorregent sein soll."

Und das ist der Triumph der Priesterschaft, daß gerade von ihr die Reformation der Kirchenmusik ausgehen zu wollen scheint, wie ich oben gezeigt habe."

Von solchen Grundsätzen durchdrungen, hat es wohl Witt selbst als seine heiligste Pflicht betrachtet, seine Talente im Dienste der Kirchenmusik und ihrer Reform zu verwenden und demgemäß seinen Aufenthalt in Regensburg zum gediegensten Studium und zur allseitigsten Bildung zu benützen, wenn auch vorerst der Gedanke eines kirchenmusikalischen Agitators ihm ferne war.

In Bezug auf die „Alten" war, wie aus Obigem ersichtlich, Witt der Anschauung, daß sie ausschließlich kirchlich seien und Jeder komponieren müsse wie sie, um kirchlich zu sein. Durch Hören und Nachdenken wurde es ihm aber klar — schon 1863 stand diese Überzeugung in ihm fest — daß er mit dieser Voreingenommenheit für die Alten in dem Sinne, als ob sie durchweg die vollkommensten Muster des Kirchen-

stiles seien, im Irrthume sich befinde. Witt war ohne Zweifel der begeistertste Verehrer der Alten, aber er „erkannte auch ihre Schwächen und Fehler, welche die Neueren vermeiden und gab somit die Vorzüge, durch welche diese es besser machen können."

Das aber war ihm das felsenfest stehende Princip, daß bei der Reform der Kirchenmusik man ausgehen müsse vom gregorianischen Gesange — „der liturgische Gesangskodex ist gleichsam die heilige Schrift der Kirchenmusik" (Proske) — und von der klassischen Musik des XVI. Jahrhunderts; eine Komposition, in welcher nicht Geist und Grundstimmung dieser Gesänge weht und waltet, könne nicht als liturgische und kirchliche bezeichnet werden; diese aber seien nicht an die kontrapunktischen Formen des palestrinensischen Klassicismus gebunden, sondern können auch bei Vokal- und Instrumental-Musik in den mit gregorianisch und klassisch gebildetem Sinne ausgewählten Formen der modernen Kunst sich finden: „Der Geist, der Ausdruck, die Grundstimmung sei die Hauptsache, nicht die Form, also z. B. das Chroma, die Tonart u. a." Daher stellte Witt auch an einen Kirchen-Komponisten die conditio sine qua non, den Geist und das Leben des gregorianischen Gesanges und des Palestrina-Stiles ganz und gar in sich aufgenommen zu haben.[1])

Das waren seine principiellen kirchenmusikalischen Anschauungen, für welche er 25 Jahre lang (1863—1888) lebte und arbeitete, litt und stritt, nach welchen er lehrte und komponirte. Wie aber kam er zu ihnen? wie bereitete er sich überhaupt in diesem Regensburger-Sexennium auf sein Reformwerk vor?

So oft er konnte, wohnte Witt der Hauptprobe der Domkapelle bei und hörte er die eminenten Aufführungen des Domkapellmeisters Schrems, verglich den Eindruck derselben mit den Mitteln, wodurch derselbe hervorgebracht wurde. Warum imponirt und befriedigt dieses Werk, d. h. entspricht es dem Geiste des Gebetes? warum ein anderes nicht? worin liegt die Schönheit und der Effekt des einen? welches sind die Mängel und Fehler des anderen, so daß es bei aller künstlerischen Mache nicht auf Geist und Herz wirkt?

[1]) Vergl. Ausführlicheres Mus. sacra 1874, Seite 75: „Was haben die modernen Kirchenkomponisten zu meiden?"

Bei dem feinen Gefühle, dem geläuterten Geschmacke, dem idealen Verständnisse der Kunst und Liturgie, das Witt auszeichnete, ist es selbstverständlich, daß er für Alles, was die klassische Kirchen-Musik des XVI. Jahrhunderts Großes und Schönes, Erhabenes und Ergreifendes hat, das feinste und tiefste Gefühl und Verständniß hatte und bekundete! Wirklich poetisch begeistert und rhetorisch überschwänglich wurde er jedes Mal, — und das war sehr häufig auf unseren Spaziergängen — so oft er auf diese auserlesenen Perlen des Klassicismus kam; mir kam er dabei immer vor, wie einer, der von diesem Ton-Meere der herrlichsten Melodien und kostbarsten Harmonien umfluthet unendlich wohl und selig sich fühlt.

In seinen Studien-Heften und Blättern aus dieser Zeit liegen eine Menge literarischer Arbeiten „über Musik im Dienste der Liturgie", „über den eigentlichen Kirchenmusikstil", „über Palestrinastil", „über Charakteristik der Musik des XVI. Jahrhdts.", „über den Rhythmus der Alten", „über die neue Richtung der Tonkunst im XVII. und XVIII. Jahrh.",[1]) „über ihren Einfluß auf die Kirchen-Musik." „Verschiedene Tonbilder der Kirchen-Musik dieser Zeit" und kirchenmusikalische Kompositionsversuche, wie man den Vorschriften und dem Geiste der Kirche vollständig gerecht werden könnte.

Oft verkehrt er auch mit Dr. Proske. In Witt's Papieren und Blättern finde ich Folgendes:

„Mit Herrn Dr. Proske sprach ich am 16. September 1859, 3—4 Uhr nachmittags über Mus. divina tom. I. p. XXV.: „Die Melodie der Alten ist der natürliche Ausdruck der Rede. Zwei Charakteristika an Orlando (mehr ähnlich Michel Angelo, Palestrina Raphael). a) Man findet sehr selten die Motive aus dem gregorianischen Chorale genommen; er will originell sein; er ist gesucht; er hat oft Kühnheiten, die man sich heutzutage nicht erlauben würde; b) er hat auch keine so streng regelrechte kanonische Führung. Bei ihm treten deswegen die Stimmen oft zusammen. Dadurch gewinnt man etwas Volles, aber es befriedigt nicht so. In diesen beiden Stücken

[1]) In seinem Nachlaß ist die Opernliteratur des XVIII. Jahrhunderts gut vertreten — an ihr studirte Witt den Einfluß auf die Kirchenkompositionen Hasse's, Neumann's Telemann's, Mozart's und M. Haydn's.

sind Isaak und Porta die trefflichsten. — Die homophone Gesangsweise ist die Lyrik, die polyphone die Dramatik der Musik. Wenn man bei slavischen, russischen Völkern Gesänge hört, haben sie lyrischen Schwung. Man singt nicht (was sie von den Deutschen ziemlich unterscheidet) gleichsam auf jeder Silbe einen Ton, sondern man berücksichtigt weniger das Rhythmische; das Gefühl, der Aufschwung bringt eine Reihe von Tönen — gleichsam einen tractus — auf einer Silbe hervor. Eine solche Menge von Noten ist bei der polyphonen, kontrapunktischen Bearbeitung fast unmöglich. — Erzählung von den Gardesängern des Kaisers Alexander von Rußland. Als Proske 1813 im Rothschild'schen Hause mit ihm im Quartier lag, gab einer ein Thema an und nun begann eine herrliche Fuge; sie konnten aber nicht nach Noten singen."

Am 13. Okt. von 3—4 Uhr nachmittags: „Dehn, Bibliothekar in Berlin, ist ein Vertheidiger der Alten. Marx kennt und schätzt sie nicht, schwärmt nur für Händel. Spohr, einen wahren Dantekopf, lernte Proske in Karlsbad kennen; beide waren über das Musikkorps Labitzkys begeistert. Proske besuchte Thibaut, der „ein Wecker" ist. Der gut katholische Kiesewetter, Hofrath in Wien, habe viele historische Kenntnisse, ziehe aber oft falsche Schlüsse. Kandler, den Kiesewetter in Italien reisen ließ, ging 9 Jahre mit Baini um."

Als Witt Dr. Proske sein op. II. (Missa non est inventus) vorlegte, wollte Proske offenbar die Messe gedruckt sehen, um zu zeigen, daß neue, junge Kräfte sich an seine Bestrebungen anschlossen. Ein Komponiren in diesem Stile mit den Fortschritten der Zeit hielt er für sehr wünschenswerth, vorausgesetzt, daß der betreffende Komponist sich ganz in den Choral und Palestrinastil eingelebt habe. „So drückte er sich mir gegenüber öfters aus."[1])

Im Sommer 1861 sprach Witt einmal zu Proske von einer bis in die Dorfkirchen herabsteigenden Reform der Kirchen-Musik; da erwiderte Proske mit einem wahrhaft ergreifenden Schmerze: „Es ist umsonst; das Wenige, was geschah und was zur Zeit noch besteht, ist dem Untergehen nahe; es steht schlimmer als je; jede Hoffnung ist mir geschwunden; ich tauge nicht dazu, mich mit den Leuten herumzubalgen, mich in die eigentliche Praxis einzulassen und zu unseren Musikverhältnissen herabzusteigen; ich habe zur populären Polemik keine Lust;[1]) deshalb bleiben alle Angriffe auf die Alten unerwidert; es ist Niemand hier, der die Sache in die Welt trägt ꝛc." Das furchtbare Weh seines Herzens, das mehr im Tone seiner Stimme als in den Worten sich kundgab, zerschmetterte Witt vollständig, er verlor alle Zuversicht und er beschloß, jeder Musik zu entsagen und in die liebgewordene Seelsorge zurückzukehren.[2])

Interessant ist Witt's Korrespondenz aus dieser Sexennial-Zeit (bis 1865), weil daraus ersichtlich, wie Witt in dieser Zeit in geistigen Verkehr und regen Ideenaustausch mit Gesinnungsgenossen getreten, wie der Kreis derer, welche er in seine Interessen zieht, immer größer wird, wie er sich Urtheile über Liturgie, Komposition, Organisation des Vereines u. s. w. sucht, belehren und anregen läßt, wie man ihn ermuntert und begeistert zu seinem Reformwerke, wie er selbst aber wieder schwankt und zurückschrickt.

Quante[3]) (Münster, 2. Nov. 1862): „Bravo, frisch voran auf dem Wege, den Sie mit so edlem Ernste und so rühmlichem Erfolge betreten haben! Die edle Haltung, die freundliche und stellenweise so wohl duftende Arbeit der Messe „Non est inventus" hat mich wahrhaft entzückt." Folgen nun einige Bemerkungen über Härten in der Stimmführung ꝛc. „Dürfte ich als Freund rathen, so würde ich, da Sie unverkennbar diesen Weg verfolgen dürfen und müssen, das unablässige Spartiren — der sel. Proske hat es mir so häufig und dringlich ans Herz gelegt — der Alten, namentlich Palestrina's, Vittoria's, des Fel. und Fr. Anerio, ferner des A. Gabrieli so herzlich als dringlich empfehlen. Wir Deutsche arbeiten zu leicht schulmäßig und dadurch etwas trocken; recht

[1]) Fl. Bl. 1875, S. 93.

[1]) Also dachte Witt wohl damals, Proske solle die ihm immer nothwendiger erscheinende Reform durchführen.

[2]) Fl. Bl. 1869, S. 93. Gerade so erzählte dem neuen Domkapellmeister R. in Rottenburg und mir Witt die Sache (wie auch den Anfang der Reform am Dom in Regensburg) auf einem gemeinschaftlichen Spaziergange am 11. Okt. 1888.

[3]) Chordirektor im Dome (vgl. Cäcilia 1867, S. 11) ein Schüler Proskes und Mettenleiters — Quantes Coadjutor wurde 1864 Fr. Schmidt, bis er 1868 sein Nachfolger wurde.

warm und fließend werden wir erst durch den Umgang mit den Südländern."

P. Utto Lang (Metten, 28. December 1862): „Ich wünschte, daß Sie ganz Ihrem musikalischen Berufe leben könnten; um den rechten Weg der Regeneration der kathol. Kirchen-Musik finden zu können, wird es nothwendig, sich auf den Weg der Klassiker zu begeben."

Koenen[1]) (Köln, 15. März 1863): „Ich bitte Sie weiter zu arbeiten; die Fähigkeit, die Sie nun einmal haben, nicht brach liegen zu lassen."

Koenen (24. Juli 1864): „Was die Gründung eines Vereines zur Verbreitung kirchlicher Musik betr., so ist jetzt noch ein solcher Vereiu verfrüht! wegen der Ungleichheit der Gesinnungen derjenigen, die sich daran betheiligen würden. Regensburg hat allein noch die Ehre, auf dem Wege wahrer Kirchen-Musik allen weit voraus zu sein. Ich meine, Sie sollten das Komponiren nicht aufgeben — unter fortwährendem Studium der Alten — ich meine auch nicht, daß man die Alten bloß kopiren sollte."

Aus dem Jahre 1864 sind neben verschiedenen Korrespondenzen mit Oberhoffer (Herausgabe von Männerchören, Klage, daß Cäcilia bloß 350 Abonnenten habe, Aufführung einer Oper in Regensburg) begeisterte und dankbare Briefe der Alumnen in Brixen und Luxemburg.

Im November 1865 — nach jahrelanger theoretischer und praktischer Vorbereitung und Vorbildung, nach wiederholtem Schwanken und Wiederaufnehmen des Planes, also nach reiflicher Überlegung vollständig zielbewußt und mit sich im Klaren, entschloß sich Witt zum faktischen Kampfe gegen unkirchliche und unwürdige Kirchenmusik, zur Reform derselben nach dem Geiste und dem Willen der Kirche! Ἀνερρίφθω ὁ κύβος! Alea iacta est! Es erschien seine Broschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern". Allen Geistlichen, Chorregenten und Freunden der Musik zur Erwägung vorgelegt von Franz Witt. (Regensburg 1865. Alfred Coppenrath.)

In derselben legte Witt sein Programm fest und bestimmt, klar und deutlich, praktisch und durchführbar vor; dabei vermied er es irgendwie zu verletzen;[1]) er hatte nicht Personen, sondern nur die Zustände im Auge, die meistentheils die Folge vergangener Zeiten, die Resultate früherer musikalischer Bildung, die geärnteten Früchte längstbestellter Aussaat seien. Er trat nicht gegen die neuere Kirchenmusik überhaupt auf, sondern wendete sich nur gegen das Triviale, Gemeine und Unkirchliche, indem er die moderne Kirchen-Musik, wenn sie nur an die liturgischen Gesetze sich bindet und der kirchlichen Kunst in würdiger Weise dient, der alten für vollkommen ebenbürtig hielt; er erwähnt es ausdrücklich, daß er damit nicht meine, es gebe nicht auch lobenswürdige Kirchenchöre, „je allgemeiner das Verderben, desto größer sei das Verdienst einzelner Chorregenten"; er wolle auch nicht, daß man über Nacht Alles ändere; die Reform werde erreicht werden, wenn alle Betheiligten die Kirchenmusik für so bedeutsam halten als sie es ist und wenn sie nur das Wahre und Schöne suchen und befördern wollen mit Liebe, Eifer und Uneigennützigkeit. Dabei wollte er durch Citiren musikalischer Autoritäten wie Ambros, Thibaut, Riehl u. a. seiner schwachen Stimme mehr Nachdruck, Geltung, Würdigung und Anerkennung verschaffen. Er war sich wohl bewußt, was das heiße, der ganzen musikalischen Welt in ihrer Entartung den Krieg anzukündigen, den Kampf aufzunehmen mit dem gewaltigen Heere des Schlendrians, der Faulheit, der Gleichgiltigkeit, der Unwissenheit, der Nachlässigkeit, des Vorurtheils, der Bequemlichkeit, der Gewohnheit, der Liebe zum Hergebrachten und sinnlich Schmeichelnden.[2]) Witt kannte recht gut die alte, aber immer sich wiederholende Geschichte vom Silberschmied Demetrius in Ephesus (Apostelgesch. XIX, 28). Er sah es voraus, wie man ihn einen Zeloten, einen Tyrannen, einen Puritaner, einen Friedensstörer, einen Finsterling, einen Feind der wahren Kunst, einen Gegner von

[1]) Friedrich Koenen, Ehren-Kanonikus, Domkapellmeister in Köln, I. Vicepräses und Referent des Vereines, der Unvergeßliche, 6. Juli 1887 gestorben! „Ein idealer Charakter, ein liebenswürdiger Mensch, ein edler Freund alles Guten, ein heiligmäßiger Priester, ein begeisterter Meister der kirchlichen Tonkunst! 25 Jahre ein treuer Freund und Berather Witt's!"

[1]) „Man kann Vieles ändern, ohne Jemand zu beleidigen oder wehe zu thun; wenn ich kritisire und tadle, geschieht es nur, um die Wahrheit zu sagen und zu bessern."

[2]) Streitschrift S. 31. „Dieses Kampfes rühme ich mich bis zum letzten Athemzuge!"

Künstlern wie Haydn, Mozart, Cherubini, einen ehrgeizigen Streber nennen werde; er täuschte sich auch darüber nicht, daß ihm viele Gegner erstehen werden aus den Reihen der vor Gott und der Kirche verpflichteten Wächter der Liturgie und liturgischen Musik. Etwas scheinbar Neues, das nur mit Muth und Energie, mit Ausdauer und Opfer durchgeführt werden kann — davor schreckten Viele zurück! Er konnte und mußte es ahnen, daß ein Meer von Bitterkeiten er zu kosten bekommen würde, daß Mühen und Opfer, Anstrengungen und Beschwerden seiner warteten, um sein Ziel der Reform „des Niederreißens und Aufbauens“ zu erreichen.

Aber Witt war der Mann, der alle Eigenschaften besaß, um den Bau nach gegebenem Grund- und Aufriß durchzuführen. Er war von einer glühenden Begeisterung für die Ehre des Hauses Gottes und alles wahrhaft Kirchliche und Göttliche erfüllt; ihn beseelte ein energischer Eifer für das Wohl und Heil seiner Mitmenschen; er war ein theoretisch, technisch und praktisch durchgebildeter Musiker; er besaß durch Studium und Anschauung genaue liturgische Kenntnisse; er hatte sich als Komponist und Schriftsteller einen rühmlichen Namen erworben; er war von energischem, vor keinen Mühen und Hindernissen zurückscheuendem Charakter; gerade die Entschiedenheit seines Willens, welche durch keine unberechtigte Rücksicht und Schonung sich brechen oder auch nur hemmen ließ,[1]) machte ihn zum bahnbrechenden Reformer geeignet; er konnte als begabter und begeisterter Redner mit der ganzen Kraft des lebendigen Wortes und als gewandter Schriftsteller mit seiner geistvoll geführten Feder seine Ideen vertreten; als Redner und Literat imponirte er durch seine allgemeine wissenschaftliche Bildung und außerordentlichen Fachkenntnisse.

Die Tages-[2]) und die Fachpresse applaudirte dem Muthe und den Tendenzen Witts, der Bischof von Passau schickte ein Anerkennungsschreiben,[1]) die Ordinariate[2]) machten aufmerksam, Hunderte aus allen Ländern jubelten ihm als dem Führer zum Besseren zu und schlossen sich mit voller Theilnahme der Reformbewegung an.

Was that nun Witt, nachdem er sein Programm der Welt vorgelegt und seine Vorschläge gemacht, zur Inaugurirung derselben in den Jahren 1866—68, in welch letzterem Jahre der Verein zur Kirchenmusikreform sich constituirte?

Mit dem 1. Jan. 1866 erschien Nr. 1 der „Fliegenden Blätter für katholische Kirchen-Musik, herausgegeben für Deutschland's Volksschullehrer, sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik unter Mitwirkung mehrerer Musiker.“[3])

Um die Reformideen in die weitesten Kreise zu tragen, um überall die Erkenntniß der kirchenmusikalischen Reformbedürftigkeit zu wecken, um diese Erkenntniß zur That zu führen und die Reformthätigkeit nach dem Geiste und den Gesetzen der Kunst und Liturgie zu lenken und zu fördern, mußte der gewaltige Hebel der Presse in Bewegung gesetzt werden.

Bereits 1852 war von dem 1861 verstorbenen Pfarrer Ed. Ortlieb in Drakenstein (Würtemberg), einem gründlich gebildeten Musiker und um die Förderung der kirchlichen Tonkunst hochverdienten Mann, „das Organ für kirchliche Tonkunst“ gegründet worden. Es hatte die richtigen Grundsätze,[4]) war gut redigiert; doch ging es 1857 wieder ein wegen unzureichender Anzahl von Abonnenten. 1862 entschloß sich der Organist und Professor Heinrich Oberhoffer in

[1]) Das „Niederwaldner Volksblatt“ Nro. 50, 1888, redet in seinem originell gehaltenen, recht warmen Nekrologe von einer unbarmherzigen Rücksichtslosigkeit und bajuwarischen Entschiedenheit.“

[2]) Vergl. Neues bayer. Volksblatt Nro. 329 1865, Landshuter Zeitung Nro. 3. 1866, Donauzeitung Nro. 6, 1866, Augsb. Postzeitung Nro. 3, 1866.

[1]) Vom 19. Dezember 1865.

[2]) Fl. Bl. 1868, S. 18. „Das Pastoralblatt der Erzdiöcese München-Freising hat seinen Vorschlag in der Broschüre, einen Verein zu gründen, auf's wärmste begrüßt, und ihn aufgefordert, Hand an's Werk zu legen.“

[3]) Erster Jahrgang, 6 Nummern, ebensoviele Musikbeilagen, um 1 fl. = 18 Sgr. Druck und Verlag von Pustet in Regensburg. Bei Pustet blieb auch Witt trotz mancher Versuchungen, die Blätter in andere Hände zu geben. Diese Verlagshandlung hat aber auch ihre besonderen Verdienste um die kirchenmusikalische Reformbewegung.

[4]) Vgl. Literarische Rundschau Nr. 19, 1880: „Das eine Extrem, welches nur Choral und Palestrinastil gelten lassen wollte, und das andere, welches bloß dem ästhetischen und künstlerischen Standpunkt huldigte, wurden vermieden.“

Luxemburg, die „Cäcilia“[1]) herauszugeben, durch welche in der That das Werk der kirchenmusikalischen Restauration mächtig unterstützt und die spätere ungeahnte Lebensentfaltung verdienstvoll vorbereitet wurde. Wie schon erwähnt, war Witt ein fleißiger Mitarbeiter in die „Cäcilia“;[2]) aber er hielt es, da bei der Entfernung des Verlages und Druckortes die gewünschte Berücksichtigung der süddeutschen Verhältnisse nicht möglich,[3]) für nothwendig, ein eigenes, populäres Blatt mit praktischen, leicht durchführbaren Beilagen[4]) zu gründen, die oben genannten „Fliegenden Blätter“. Diese sollten Alles, was auf Kirchenmusik sich bezieht, in den Kreis ihrer Besprechungen ziehen; die Messe, Vesper, Litaneien u. s. w., kurz die einzelnen Theile des katholischen Gottesdienstes; ferner sollten sie die Werke der früheren und jetzigen Zeit einer ruhigen Kritik unterwerfen; über den Gebrauch der Instrumente, besonders der Orgel belehren; sie sollen über bemerkenswerthe Aufführungen berichten, hiebei Oratorien und weltliche Musik nicht ganz ausschließen; sie sollen ein Mittelpunkt sein für alle Bestrebungen, die Kirchen-Musik zu bessern und ihrem erhabenen Ideale näher zu bringen; in ihnen soll sich ein klares und bestimmtes Bild des kirchenmusikalischen Lebens und Wirkens in der katholischen Welt darbieten.

Und in der That, wie in schnellem Fluge eroberten sich die „Fliegenden Blätter“ die deutsche katholische Welt und gleich den geflügelten Sängern trugen sie die Samenkörner und Keime der Reform zu neuem Grünen und Sproßen, zu frischen Blüthen und reichen Früchten in die verschiedensten Länder; nach Umlauf eines Jahres waren sie in 906 Exemplaren verbreitet. Eine sehr stattliche Reihe von Fachblättern und anderen Zeitungen hatten nur Worte der Anerkennung für das Witt'sche Unternehmen, fast alle hervorragenden Freunde der katholischen Kirchenmusik wandten sich denselben zu; schon im ersten Jahrgange brachten sie es durch ihre geistvolle Redaktion, ihre anregende und interessante Sprache, die geschickte, abwechselnde Wahl der Themen dahin, zum Centralpunkte der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen, besonders in Süd-Deutschland sich zu erheben. Was bisher auf Versammlungen und in Büchern der Liturgie und Pastoral nur im Allgemeinen als Gesetz der Kirche und der Kunst vorgetragen wurde, das fand jetzt praktisch und faßbar seine detailirteste Ausgestaltung; es wurde den Abonnenten etwas Bestimmtes geboten und zwar solches, was ebensosehr der Kunst als Liturgie entsprach. So leisteten Witt's Blätter vom Anfange für die Reform Außerordentliches und bereiteten auch die Wege in der günstigsten Weise, auf welchen der kirchenmusikalische Verein für alle Länder deutscher Zunge seinen Einzug halten sollte.

Daß Witt es Manchen nicht recht machen konnte, daß sie dieses zu lax, jenes zu streng fanden, daß einzelne durch die Kritik sich beleidigt fühlten u. s. w., das genügt, angedeutet zu werden; denn es ist etwas Selbstverständliches.

Mehr noch als durch die Presse wollte Witt durch sein persönliches Erscheinen und das mündliche Wort für seine liturgischen und kirchenmusikalischen Reformpläne thätig sein. Da der Krieg im Jahre 1866 eine Generalversammlung der Vereine Deutschlands, auf welche er seine idealen Ziele hätte publiciren und vertreten können, verhinderte, so ging er August und September auf Reisen; er wollte Gesinnungsgenossen kennen lernen und näher sich verbinden, neue Interessenten wecken und gewinnen, den Zustand der Kirchen-Musik an Ort und Stelle wahrnehmen und das Terrain für den Verein studiren. Seine Erlebnisse schildert er in seinen „Fl. Bl.“ als Schweizerreise (Ende August — Mitte September) eines „Musikdirektors“, in welcher er „wenig lobt, viel tadelt, obwohl er sich bemüht, alles irgendwie Gute nicht zu vergessen, sondern in's helle Licht zu stellen.“

Diese Reise mag Witt wieder bestärkt haben in der Nothwendigkeit der Reform! In einer großen Versammlung muß einmal die ganze Wichtigkeit der Kirchen-Musik und der tiefe Verfall derselben zur Sprache kommen! Dazu hatte Witt Gelegenheit bei der 18. General-Versammlung der

[1]) Das Blatt ging 1872 in die Hände Hermesdorff's über, bis es 1879 seine Abonnenten an das 1876 gegründete Gregoriusblatt Böckeler's abtrat.

[2]) Cäcilia 1866, S. 77, rechtfertigt Witt das Erscheinen eines neuen Blattes und bespricht sein Verhältniß zur „Cäcilia“.

[3]) Vergl. Flieg. Bl. 1867, S. 37.

[4]) „Ich stimme Ihnen bei, die musikalischen Beilagen sollen die Hauptsache sein. P. U. K. 16. April 1866.

katholischen Vereine Deutschlands in Innsbruck. [1])

Bisher wurde bei solchen Versammlungen nur Kirchenmusik gemacht, aber nie über dieselbe ein Vortrag gehalten. Witt war der Erste, der in der zweiten öffentlichen Versammlung darüber sprach.

Ein allseitiges lebhaftes Bravo folgte seiner mit der Gluth der Überzeugung und des Schmerzes vorgetragenen Rede. Wenn nun auch die Einen sich wunderten, daß man die Kirchen-Musik für so wichtig halte, die Anderen dieses und jenes übertrieben fanden, so war doch die Absicht Witt's erreicht: durch die Versammlung selbst, durch die Wiedergabe der Reden in den öffentlichen Blättern, durch die mündliche Diskussion, welche sich an die Versammlung außerhalb derselben anschloß, wurde die Reformidee unter die Menge gebracht; Tausende und Tausende wurden aufmerksam gemacht und zum Nachdenken angeregt.

So wurden auch die Anträge Witt's, welche in einem zum ersten Male eigens konstituirten Ausschusse berathen waren, angenommen.

„Dem Zustande der katholischen Kirchenmusik ist nur aufzuhelfen, wenn das Studium und die Ausbildung in derselben energisch betrieben wird. Dazu gehört nun gründlicher Unterricht, a) in den bischöflichen Knaben-Seminarien, b) in den bischöflichen Klerikal-Seminarien, c) in den Schullehrer-Seminarien und dann auch in der Volksschule. Hieraus ergeben sich folgende Anträge: 1. Es sei an die hochwst. Herren Bischöfe die allerehrfurchtsvollste Bitte zu stellen, es möge in Gemäßheit der Vorschrift des Konzils von Trient schon in den untern Klassen für Alle, welche sich dem geistlichen Stande widmen wollen, der Gesangsunterricht als obligatorischer Gegenstand eingeführt werden. 2. Es möge an jedem Klerikal-Seminar eine Lehrkraft aufgestellt werden, welche im Stande ist und die Aufgabe hat über System und Geschichte der Kirchenmusik, über kirchliche Gesetzgebung in dieser Beziehung, über den innigen Zusammenhang und das Aufeinanderwirken der Musik und liturgischen Handlungen Vorlesung zu halten, und 3) die hochwst. Herren Bischöfe sollen gebeten werden, dahin zu wirken, daß in den Lehrer-Seminarien der gregorianische Gesang, Choral, der Gesangsunterricht und das Orgelspiel einer besonderen Pflege sich erfreue.“

Wurde auch die Gründung eines Vereines abgelehnt, weil viele Diöcesan-Kunstvereine beständen, man Spaltung und Zersplitterung befürchtete, so ging doch der Antrag durch: die christlichen Kunstvereine sollen veranlaßt werden, eigene Komitees für Kirchen-Musik zu gründen, welche besonders dahin wirken sollten, daß Chorregenten-Konferenzen regelmäßig abgehalten werden.

Damit war Vieles gewonnen und die Reformidee durch die Innsbrucker Versammlung um ein Bedeutendes intensiv und extensiv vorwärts gebracht worden. Auch die Zahl der Abonnenten seiner Blätter stieg bedeutend.

1868 — mit dem 1. Januar erscheint zum ersten Male „Musica sacra“ [1]) — Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchen-Musik.

Was bewog den unermüdeten Witt dazu? „Manche Leser der Fliegenden Blätter wünschen wenigstens alle 14 Tage eine kirchenmusikalische Zeitung zu erhalten; der zu behandelnde Stoff ist zu umfangreich, als daß der Raum Eines Blattes genügte.“ Dabei war die Absicht Witt's weiter auszugreifen und obwohl rein praktisch auch die Kirchenmusik früherer Jahrhunderte zu berücksichtigen; es kann ja Niemand ein guter Maler werden, der nicht die Werke früherer Zeiten kennt; ebenso verhält es sich bei den Kirchenmusikern. Und so bildet denn z. B. in dem ersten Jahrgange eine geschichtliche Studie „die großen Umwälzungen auf dem Gebiete der Kirchen-Musik“, in welcher Witt große geschichtliche Kenntnisse und ein besonderes Verständniß in der Theorie der alten Musiklehre bekundet, durch alle Numern einen wichtigen Beitrag, auf historischem Wege Principien-Fragen zu lösen. Das Resultat war: „Es mag mit der Einführung des Chorals und mit der Gewöhnung des Volkes an denselbeu Schwierigkeiten haben, weil er uns fremdartig klingt, seine Einführung in Deutschland muß erfolgen, wenn man eine liturgische Kirchen-Musik will.“

[1]) Vergl. Verhandlungen der 18. General-Versammlung. Amtlicher Bericht. Innsbruck 1867. Flieg. Bl. Nr. 8, 1867.

[1]) 12 Nummern, 6 Musikbeilagen, 1 fl. = 13 Sgr. bei Pustet, wie auch die „Fl. Bl.“

1868 — Constituirung des Vereines in Bamberg.

Um die Reform thatsächlich durchzuführen, war und ist ein Verein unerläßlich. Auch „könne ein Verein besser für die Stellung und Aufbesserung der Chorregenten und Sänger wirken, wissenschaftliche Forschungen unterstützen, ein Jahrbuch mit solchen herausgeben." Auf der Generalversammlung der Vereine Deutschlands in Innsbruck war der Antrag Witt's, einen solchen zu gründen, abgelehnt worden. Nun beschloß er in der Energie seines Eifers auf eigene Faust einen solchen zu gründen. Er ließ in Nr. 10 der Fliegenden Blätter 1867 einen Statuten-Entwurf eines Cäcilien-Vereines für katholische Kirchen-Musik in Deutschland (nebst Österreich und der Schweiz) erscheinen.

Bis zum ersten Juni 1868 meldeten sich 330 Mitglieder und diese sind die Gründer des Vereines.

Als Ende August, Anfangs September 1868 in Bamberg die 19. Generalversammlung aller katholischen Vereine Deutschlands gehalten wurde, konnte Witt, der in Bamberg mit mehr als 40 Cäcilianern, während nach Innsbruck trotz der Einladung fast Niemand gekommen, erschienen und am 31. Aug. definitiv zum Präsidenten gewählt war, seinen nunmehr konstituirten Verein mit 500 Mitgliedern vorstellen. Er that dieses am 1. September in einer wiederholt von Beifall unterbrochenen Rede.

Die Statuten des Vereines wurden durch eine Subkommission mit P. Utto Kornmüller als Referenten definitiv festgestellt; die Approbation derselben beim hl. Stuhle und der Bischöfe zu erlangen, wird der Präsident beauftragt. Die Gegenstände der Versammlungen und Debatten auf dieser ersten Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines hier anzuführen, liegt außerhalb des Rahmens einer Biographie Witt's. Es genügt, hervorzuheben, daß Witt schon auf dieser ersten Versammlung mit musterhaftem parlamentarischen Takte präsidirte und sich in den fast 7 Stunden währenden Sitzungen eine Einmüthigkeit, Begeisterung und eine mit Ausschluß alles Egoismus nur das Beste des von Allen als nützlich und wichtig erkannten Vereines bezweckende aufopfernde Hingabe zeigte.

So war denn der deutsche Cäcilienverein gegründet und constituirt, in welchem nun Witt — kurze Zeit ausgenommen — als Präsident zwei Decennien lang zur Reform und Förderung der Kirchenmusik thätig war, in welchem er mit der ganzen Kraft seines hochbegabten Geistes der heiligen Sache der Gottesverehrung und Erbauung der Gläubigen durch die würdige liturgische Tonkunst mit Wort und That, in Rede und Schrift diente.

Ich habe hier nicht die Geschichte dieses Aufbaues des Cäcilien-Vereines zu schreiben, sondern ich soll und will nur zu schildern versuchen, was der Architekt und der erste Arbeiter für diesen Bau gethan. Möge es mir gelingen, sein mannigfach gestaltetes Mühen und Wirken zu einem harmonischen Bilde zu vereinigen.

Doch sollen zuvor in chronologischer Ordnung die beruflichen Lebensstellungen angeführt werden, in welchen Witt bis zu seinem Lebensende thätig war; es ist das gleichsam der äußere Rahmen, in welchem das Lebensbild des Reformators und Agitators sich abhebt.

Nachdem Witt mehr als ein Lustrum als Präses und Prediger der marianischen Kongregation thätig gewesen, wurde er durch den König — laut Dekret vom 5/7. Mai 1867 zum Inspektor des königl. Studienseminars Skt. Emmeram ernannt, mit welcher Stellung die eines Musikdirektors (Chorregenten) an der Stadpfarrkirche zu Skt. Rupert verbunden ist.[1]) Hier hatte er nun neben seiner pädagogischen und ökonomischen[2]) Thätigkeit Gesangsunterricht an seine Sänger zu ertheilen und den Chor (unter den 45 Zöglingen sind 14 Freizöglinge, welche auf Sopranisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten sich vertheilen) zu dirigiren. Über sein Programm referirte er an die „Cäcilia", VII. Jahrg. S. 29 und 38, in Flieg. Blätter 1867, S. 62. Die Kompositionen wurden aufgeführt von 6 Sopranen, 6 Alten, 4—5 Tenoren, 4—5 Bässen. Seine eigenen betrachtet er bei der Menge der Chorverrichtungen und bei dem Umstande, daß der

---

[1]) Da er dieses seinen Lesern (Fl. Bl. 1867, S. 40) mittheilte, fügte er hinzu: Auch in dieser Stelle hoffe ich stets nach dem Worte R. Schumanns zu handeln: „der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers."

[2]) 350 Gulden ersparte er sich in und aus dieser Stellung; diese Summe bestimmte er bei seinem Abtreten zu einem Freiplatze für einen Knaben aus seiner Heimath.

Choral für das Hochamt nur in der Advent- und Fastenzeit angewendet wird, als Lückenbüßer, wo meist Proben nicht möglich sind. Er brachte zur Aufführung das Beste aus allen Zeiten und Musikperioden.

Als Inspektor führte Witt ein strenges disciplinäres Regiment, namentlich gegen die kleineren Studenten; gemüthlich und bequem durfte Nichts, selbst nicht der gewöhnliche Musikunterricht im Klavier- und Violinspiel getrieben werden; in Allem herrschte ein heiliger Ernst, gegründet auf Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit. Von einem gewaltigen Eindrucke waren auf das Studenten-Völkchen die herrlichen religiösen Vorträge, welche Witt jeden Samstag Abends an seine Zöglinge hielt.

Doch fühlte er es schon vom Anfange an, daß die Seminar-Pädagogik mit ihren vielen kleinen und großen Verdrießlichkeiten ihn zu sehr aufrege. Als es ihm daher nicht gelang, einen geistlichen Präfekten zu bekommen, welcher ihm die Sorge für die Disciplin ganz abgenommen hätte, so bewarb er sich schon nach gut 2 Jahren um ein Beneficium, das Golling'sche in der Kirche des heil. Magnus in Stadtamhof, welches ihm auch am 12. August 1869 durch den hochwürdigsten Bischof verliehen wurde — die königliche Genehmigung erfolgte am 24. Septbr. | 11. Oktober.

In die Zeit seines Aufenthaltes in Stadtamhof fällt nun seine Reise nach Italien, die Reformirung des Domchores in Eichstädt, seine musikalische Missionsthätigkeit in der Schweiz, sein Instruktionskurs für Chordirektoren und Organisten in St. Gallen.

Als die kleine Pfarrei Schatzhofen (350 Seelen) in der Nähe von Landshut in Erledigung kam, bewarb sich Witt um dieselbe, wohl aus alter Liebe zur Landseelsorge und erhielt sie am 1. August 1873 durch Präsentation des akademischen Senates der Universität München — die landesherrliche Bestätigung erfolgte am 20. August, der Investiturbrief am 10. Sept. Am 3. Oktobersonntage wurde Witt installirt.

Bei seiner Kränklichkeit, einer hochgradigen Nervosität, war es ihm nicht mehr möglich, die Pfarrei selbst zu versehen; er erhielt 10. Sept. 1875 die Erlaubniß zu absentieren. Mit dem größtem Schmerze, nur durch die Noth seines körperlichen Leidens gezwungen, zog Witt am 23. Oktober 1875 in die Kreishauptstadt (von Niederbayern) Landshut, in welcher er seit dem 6. März 1878, also mehr als 10 Jahre, ein Häuschen im Mariengäßchen, nächst der Lorettokirche der Franziskaner bis zu seinem Tode bewohnte. Am 31. Jan. 1884 erhielt er vom Ordinariate München-Freising die Erlaubniß, in seinem Zimmer die hl. Messe zu celebriren, wozu noch eine besondere päpstliche Vergünstigung kam, theilweise sitzend die heilige Handlung vorzunehmen.

Das sind die verhältnißmäßig bescheidenen Lebensstellungen, in welchen Witt wirkte; die Seelsorge, oft die beschwerlichste und anstrengendste Pastoral-Thätigkeit, hielt er immer für seine erste, oberste Pflicht.[1]) Nur dadurch, daß er mit der Zeit geizte und das Maß der Erholung auf das Äußerste beschränkte, war es ihm möglich, so Außerordentliches in so vielseitiger Weise für die Kirchen-Musik zu leisten.

Seit 1868, dem Jahre der Gründung des Cäcilien-Vereines, also zwanzig Jahre hindurch, war Dr. Witt lehrend und organisirend, ermunternd und tadelnd der Mittelpunkt des kirchenmusikalischen Lebens und Schaffens. Alles was im Geiste und in der Wahrheit der Kunst und Liturgie gepredigt und geschrieben, komponirt und aufgeführt wurde — ich möchte sagen so weit dee katholische Erdkreis reicht; alles aber auch, was antagonistisch gegen den Verein und seine Tendenzen, gegen die Gesetze der Kunst und Liturgie geschrieben und gedruckt wurde, lief bei ihm ein; er war die Seele des Ganzen.

Wenn ein gottbegeisterter Mann zum Wohle der Kirche und zur Ehre Gottes eine Ordensgenossenschaft gründen will und er hat für seine Pläne begeisterte Gesinnungsgenossen gefunden, so treten sie vor den heiligen Stuhl, bitten um den päpstlichen Segen und erflehen die Approbation ihrer Ordenssatzungen. Der Cäcilien-Verein hat, wie schon das Bisherige klar gemacht, nicht die bloßen Ziele der Kunst und durch sie die humanistische Erziehung des Volkes zur Kultur im Auge; er hat, da er dem Heiligthum des eucharistischen Opfers dient, da er die Musica divina fördert und pflegt, latreietischen und apostolisch-pädagogischen Beruf, d. h. er will die Anbetung Gottes

[1]) Nur ein Jahr war ausgenommen, in welchem er interimistischer Domkapellmeister in Eichstätt war.

und die Erbauung des Volkes. Deshalb bedarf er als „Diener am Altare“ und zu seinem „Lehramte“ der kirchlichen Admission.

Pius IX. hat in einem Schreiben vom 12. August 1869 „das fromme Bestreben des Cäcilien-Vereins verdienter Massen gelobt“ (pium Studium meritis prosequimur laudibus) und den apostolischen Segen gespendet.[1])

Nicht genug; um dem Vereine und seinen Statuten eine höhere Weihe, Auktorität und Sanktion zu geben, um den deutschen Cäcilienverein zu einem kirchenrechtlich anerkannten, mit dem kirchlichen Rechtsschutze ausgestatteten[2]) zu machen, der sich aller Folgerungen erfreuen würde, welche sich aus einer solchen päpstlichen Approbation ergeben, wurde eine dieses betreffende Eingabe an den päſtlichen Stuhl gemacht, nachdem die Statuten in eine „kirchenrechtlich-logische“ Darstellung gebracht worden. Aber trotz der Bemühungen Haberl's, der „dreimal bei Antonelli, zweimal bei di Pietro gewesen, auch Dr. Liszt um Verwendung ersucht hatte,“[3]) kam die Sache bis Novbr. (1869) nicht in Fluß. Nun wurden die (29) Bischöfe[4]) von Prag, Wien, Salzburg, Köln, Olmütz, München-Freising, Bamberg, Breslau, Würzburg, Mainz, Budweis, Brixen, Paderborn, Regensburg, Straßburg, Gurk, Skt. Gallen, Basel, Lavant, Triest und Capo d'Istria, Skt. Pölten, Trier, Leitmeritz, Seckau, Ermeland, Eichstädt, Luxemburg, Leontopolis, welche zum vatikanischen Concile in Rom sich befanden, gebeten, das Bittgesuch um Bestätigung der Statuten, welche durch dieselben Bischöfe und den von Osnabrück unterzeichnet waren, durch apostolische Machtvollkommenheit zu unterzeichnen.

Witt ging in Rom persönlich zu den Erzbischöfen und Bischöfen von München, Bamberg, Regensburg, Brixen, Eichstätt, Augsburg, Ermland; alle übrigen hat Haberl, damals Kaplan und Organist an der deutschen Nationalkirche S. Maria all' Anima gewonnen, wie er auch die Unterschriften der eben Genannten einholte, da das Schriftstück erst nach der Abreise Witt's fertig wurde. In gleicher Weise hat auch Großes am Vereine gethan der Domkapitular Dr. W. A. Maier († 1874). War es für ihn, der so Vieles für die römische Liturgie und den Dienst des Allerheiligsten gewirkt, nicht wie eine providentielle Strömung und Sicherung seiner Arbeit?

Auf diese Eingabe erfolgte am 16. Dez. 1870 das päpstliche Breve „Multum ad commovendos animos“; in einem Schreiben vom 1. Mai 1881 bestätigte zum ersten Male der Kardinalprotektor Antonius de Luca die Wahl Witt's zum Präses des Vereines (electionem ratam habeo et confirmo). Nach dem Tode de Luca's (28. Dez. 1883) übernahm Kardinal Bartolini und nach diesem Ang. Bianchi das Protektorat über den Verein.

Der deutsch-österreichische Episkopat hatte über den Verein in der oben erwähnten Eingabe seine Meinung dahin ausgesprochen: sie schätzen dessen wohlthätige Erfolge; die Gründer sollen ihr Unternehmen fortsetzen und verbreiten. Der fromme Verein sei gegenwärtig von gutem, kirchlichem Geiste beseelt.

Am 1. Mai 1869 wendete sich Witt an Seine Majestät den König von Bayern mit der Bitte um das gnädigste Protektorat des Cäcilienvereines im ganzen Königreiche; er berief sich auf die kirchliche Kunst als Bildungsschule des Volkes, auf den verderblichen Einfluß von Werken à la Ohnewald ꝛc., auf seine Blätter mit ihrem Leserkreise von ca. Zehntausend, auf den deutschen Cäcilienverein mit tausend Mitgliedern, auf Dr. Fr. von Liszt ꝛc. Doch wurde seine Bitte (Regierungsentschluß 23. Aug. 1869) abschlägig beschieden „von Übernahme des Protektorates wolle Seine Majestät einstweilen absehen, schicke aber eine Gnadenspende von 150 Gulden.“

Es wäre Sache der Geschichte des Cäcilien-Vereines, seine allmälige Entwicklung und Ausbreitung, die kirchenmusikalische Lebensthätigkeit der einzelnen Diöcesan- und Bezirksvereine zu schildern. Hier genüge es, darauf hinzuweisen, daß der Verein unter Witt sich fast über alle Diöcesen Deutschlands, Österreichs (incl. Böhmen, Mähren, Ungarn) und der Schweiz ausdehnte, wohl an 15—20,000 Mitglieder anwuchs und die Brudervereine in Amerika, Italien, England, Irland, Belgien, Holland sich verbündeten.

[(Redactionseinschaltung.) Die größere Biographie Walter's schildert nun an der Hand der gedruckten Schriften und hand-

[1]) Fl. Bl. 1869, S. 97.
[2]) Fl. Bl. 1871, S. 42.
[3]) Brief H. an W. aus Rom (2. Nov. 1869).
[4]) Warum einige Bischöfe nicht unterzeichneten, siehe Flieg. Blätter 1876, Seite 123.



schriftlicher Quellen in ausführlicherer Weise die Thätigkeit Witt's als Generalpräses, auf den General-Versammlungen, durch seine Zeitschriften und seine schriftstellerische Thätigkeit in anderen Blättern, als Dirigent, als Componist, als Vorsitzender des Referentencollegiums und Referent, als Wanderapostel auf kirchenmusikalischen Reisen, durch eine umfangreiche Correspondenz, durch seine Vorstellung an den Papst, als Stimme des Rufenden, für Italien und Rom durch die scuola gregoriana u. s. w. Es wäre unbescheiden und würde die Grenzen eines „Miniaturbildes“ weit überschreiten, wenn diese Glanzpuncte der Walter'schen Schrift, auch nur im Auszuge wollten hier mitgetheilt werden. Die mühevolle und fleißige, aber schön und übersichtlich, klar und überzeugend, belehrend und berichtigend abgefaßte Schrift Walter's wird in diesem Theile großen Segen stiften und Freunden, Feinden oder Theilnahmslosen die Überzeugung aufdrängen, daß Dr. Witt für eine große und heilige Sache gearbeitet, gelitten und gewirkt hat.]*)

Auch nach seinem Tode will Witt der heiligen Sache, welcher er sein Leben geweiht, dienen und nützlich sein; deßwegen bestimmt er in seinem Testamente vom 15. Juli 1868 als Legat „demjenigen Bischofe, unter dessen Jurisdiktion Regensburg gehört, also zur Zeit dem Bischofe von Regensburg, alle seine Bücher, Musikalien und Manuskripte vom Tage seines Todes an, das Recht auf die „Fliegenden Blätter“ und die „Musica sacra“, weßwegen er den Nachdruck verwehren soll und von jeder neuen Auflage Honorar beanspruchen kann; dasselbe gilt von seinen Aufsätzen in der „Cäcilia“ 2c., von seinen Broschüren, Büchern, die noch erscheinen werden und erschienen sind. Den Erlös oder das Honorar soll der Bischof zu Gunsten der Musikschule verwenden oder damit den von ihm (Witt) gegründeten Cäcilien-Verein unterstützen.“ Bekanntlich hat der hochwürdigste Herr Bischof Ignatius in hochherzigster Weise die Witt'schen Blätter dem Cäcilien-Vereine geschenkt und dadurch die Intentionen des Testators ehrend diesen am besten zu entsprechen geglaubt. So sind denn und bleiben uns diese wie eine beständige Erinnerung an den Gründer des Vereins, ein dauerndes Denkmal an ihren ersten Redakteur, so auch fortwährende Zeugen seiner Liebe und Sorge für ihn.

Endlich muß noch erwähnt werden, daß Witt eine nicht unbedeutende financielle Unterstützung dem Cäcilien-Vereine zugedacht hat, so daß er auch ein Wohlthäter desselben in materieller Beziehung genannt werden muß. Durch die materielle Hilfe sollen die idealen Ziele und geistigen Tendenzen des Vereins gefördert werden.

„Magnifica hominem post consummationen, ne laudantem adulatio, laudatum tentet elatio.“ S. Maximus. „Nach seinem Tode lobe einen Mann; der Lobende kommt nicht in den Verdacht der Schmeichelei und der Gelobte nicht mehr in die Versuchung des Stolzes!“

Ehrenzeugnisse wurden Witt durch Pius IX. und Leo XIII., durch die Cardinalprotectoren des Cäc.-Vereins, durch Bischöfe und Ordinariate bei Gelegenheit der General-Versammlungen und durch hervorragende Persönlichkeiten und Corporationen in reicher Menge zu Theil; besonders glänzend und tröstend aber gestaltete sich ihm die Feier des 11. Juni 1881. An diesem Tage waren es 25 Jahre, daß Dr. Witt die heilige Würde der priesterlichen Weihe verliehen und die hehre Bürde der priesterlichen Pflichten auferlegt worden, daß er eingeführt wurde in das Heiligthum des Priesterthums, in dessen Dienst er seine geistige und körperliche Kraft, sein Talent und seine Kunst, sein ganzes Streben und Wirken stellte, dessen Charakter sein musikalisches und liturgisches Arbeiten veredelte und verklärte. Still und ruhig wie sonst ging es auch an diesem Tage in der „Klause“ des Mariengartens zu; kein Kranz schmückte das Haus, kein Triumphbogen zierte den Zugang, keine Inschrift gab des Tages Bedeutung; keine Deputationen von Gratulanten nahten sich; nicht in festlichem Zuge wurde der Jubilar zur festlich geschmückten Kirche geführt. Witt war an diesem Tage so kränklich, daß er gar nicht das hl. Opfer darbringen konnte. Nur der Telegraph und die Post (ungefähr 80 Telegramme, Briefe und Karten, welche eingelaufen waren, fand ich) brachte ihm die Wünsche der treuen Cäcilianer in das Haus. Das war der einzige Sonnenstrahl am festlichen Tage, der aber einen stattlicheren Festzug von Domkapitularen, Pro-

*) Das Verzeichniß sämmtlicher Compositionen Witt's findet sich im zweiten Theile des K. M. Jahrb.

fessoren, Dekanen, Stadtpfarrern. Pfarrern, Oberlehrern, Lehrern, Dom- und Stiftskapellmeistern, Chordirigenten, Musikdirektoren u. s. w., zeigte als irgend einer seiner Coäven in höherer Stellung sich rühmen konnte. Dabei ist zu beachten, nicht ein Fest-Arrangement im hohen Stile, nicht eine wohlgegliederte Organitsation durch vorbereitende Comités setzte diese Adressen und Telegramme in Scene, sondern diese waren spontane Kundgebungen der Verehrung und Liebe, der Begeisterung und des Dankes.

Ritter, der berühmte Geograph sagte: „Ein so schweres Amt — er meinte das eines Erziehers, wir können sagen eines Generalpräses — kann nicht durch irgend etwas anderes, sondern nur durch Freundschaft und Liebe belohnt werden.“ [1]) Nun denn, Beweise der Freundschaft und Liebe sind ihm am 11. Juni 1881 im reichsten Maße zu Theil geworden.

In einer eleganten Mappe mit einer kalligraphisch geschmackvoll und künstlerisch ausgestatteten Adresse überbrachte der deutsche Cäcilienverein in seinen Vorständen und hervorragenderen Mitgliedern die Glückwünsche.

Daran reihten sich die Zuschriften von Diöcesan-, Bezirks- und Pfarr-Vereinen. Glückwünsche von einzelnen Cäcilianern. Vom Auslande liefen ein Gratulationen aus Swindon-Wilts (England), Milwaukee (Amerika), Enghien (Belgien), Mailand, Roermond, Hageveld, Voorhout (Holland).

Wenn sie alle, die gratulirten, in Melodien und Harmonien es gethan hätten, das hätte einen gewaltigen Akkord von vielen tausend Stimmen gegeben, einen Akkord der Liebe und Verehrung, daß die Serenaden und Produktionen, die Festgesänge und Festmessen bei ähnlichen Jubiläumsfeierlichkeiten mächtig übertönt und übertroffen worden wären. Unser Akkord galt eben einem Hohenpriester der liturgischen Musik, dessen Namen in aller Herren Länder gar einen guten Klang hatte.

Ueberschaue ich die Zeugnisse der Ehrung, so sind sie in der That gar vielfach, diese Dokumente der Anerkennung. Die einen gelten nur den Verdiensten Witt's und gelten die andern auch zunächst der Sache der Reform der Kirchenmusik, so darf die Person des Gründers und ersten General-Präses des Cäcilien-Vereines nicht davon getrennt sein. Freilich Witt selbst hat solches Lob nie auf sich bezogen; immer huldigte er dem Grundsatze: „Nicht uns, o Herr! nicht uns, sondern Deinem Namen gib die Ehre!“

Das Bewußtsein dieser zahlreichen Sympathien in tausend Herzen war wohl auch ein mächtiger Beweggrund, auszuharren trotz mannigfacher Verkennung seiner Bestrebungen und zugleich ein Trost und Ersatz bei manchen Vorkommnissen, welche im Stande hätten sein können, ihn zu entmuthigen und zu verbittern.

Nächst Loretto, der Franziskanerkirche, steht in einem Garten frei und ferne von der Unruhe nnd dem Lärme des Stadtlebens ein einstöckiges Haus mit Mansardendach, Eigenthum der Marienanstalt. Darin hatte Dr. Witt mehr als 10 Jahre seine anspruchslose und bescheidene, mit „apostolischer Armuth“ und Einfachheit eingerichtete Sohnung. In einem größeren Zimmer war, nachdem Dr. Witt wegen Kränklichkeit die Erlaubniß erhalten hatte, zu Hause die hl. Messe lesen zu dürfen — früher celebrirte er in der Krankenkapelle bei den Franziskanern — ein Sacellum mit Altar eingerichtet. Hier las er, wenn seine Gesundheit es ihm erlaubte, um 5 Uhr im Winter wie im Sommer die heilige Messe; in diesem Zimmer, seinem sogenannten Salon, hatte er auch einen Beichtstuhl aufgestellt, den er in der Zeit der Winterskälte in sein Wohnzimmer bringen ließ. Nach der heil. Messe — die Horen pflegte er schon vorher zu recitiren — ging es an die Arbeit in seinem kleineren Zimmer, das Arbeits-, Empfangs- und Schlafzimmer zugleich war. Diese dauerte ununterbrochen, die Tischzeit ausgenommen, während welcher er Zeitungen las, bis zum Spaziergange, zu dem ich ihn gewöhnlich um 4 Uhr nach Schluß des Klassenunterrichtes abholte. Die Zeit nach dem Spaziergange gehörte dem Breviergebete und der Lektüre der Zeitungen oder periodischen Blätter. Die historisch-politischen Blätter z. B. oder die Hefte des Kirchenlexikons las er von der ersten bis zur letzten Seite. Am Abend brgnügte sich der auch beim Mittagstische hochst mäßige Mann in der Regel mit einem Ei und einem Glase Bier. Bei Zeiten begab er sich zu Bette. In Folge von Herzklopfen oder Nervosität konnte er aber oft nur 3 oder 4 Stunden schlafen; namentlich war er auch auf die wild an seine Fenster peitschenden Stürme

[1]) Janssen, Zeit- und Lebensbilder S. 6,

und Regenschauer wie auf Blitz und Donner schlecht zu sprechen, weil sie regelmäßig ihm den Schlaf raubten oder verkürzten.

In seinem Arbeitszimmer, nur mit dem Nothwendigsten eingerichtet wie bei einem nomadisirenden Aushilfspriester waren keine Musikalienkästen, Bücherschränke mit gelehrtem Apparate, keine musikalischen Instrumente; nur ein kleines Repositorium und die auf Stühlen und Kanapé gehäuften Schreibereien, Literalien und Musikalien zeigten, daß man sich im Zimmer eines Literaten und Musikers befand.

Wenn auch Witt mit seiner Zeit geizte, so war er gegen jeden Besuch freundlich und wenn es auch nur ein armes Bäuerlein war, das ihm eine Messe angeben wollte, oder ein altes Mütterchen aus seiner Pfarrei, welches allerlei Anliegen und Schmerzen dem Pfarrer zu sagen hatte; freilich hielt er es mit dem arabischen Sprüchworte: „Gott segne Den, der kurze Besuche macht!" Namentlich in musikalischen Angelegenheiten kamen Viele aus der Nähe nnd Ferne zu ihm.

Gerne gab Witt auch jenen männlichen und weiblichen Personen Gehör, welche in ein Kloster eintreten wollten und es sind auch in der That nicht wenige, welche ihm das Glück des klösterlichen Lebens verdanken. Ausdrücklich wird mir auch versichert, daß er für solche namhafte financielle Opfer brachte.

Sein einziges Vergnügen zur physischen Erholung und geistigen „Abspannung" war der tägliche Spaziergang eine Stunde und an Tagen der Schulfreiheit drei und noch mehr Stunden, in der östlichen und südlichen vielfach bewaldeten Umgegend der Stadt; allein verließ er in den letzten Jahren nie sein Haus; selbst zum Beichten in die Kirche mußte ihn Jemand führen. Waren die drei Bedingungen, hoher Barometerstand, reine Luft, Südwind, gegeben, dann erschien er mit dem Fernglase, um vom Hofberge aus die Gebirge, welche er nach Namen und Höhe und Lage genau zu bezeichnen wußte, zu betrachten; da hatte er jedesmal die größte Freude, er merkte sich's dann, wenn man am deutlichsten und in schönster Beleuchtung die Berge des bayrischen Waldes oder die der Kette vom Dachstein bis zur Zugspitze gesehen. Ueberhaupt hatte Witt einen feinen Natursinn, ein großes Interesse an landschaftlichen Schönheiten; daß er trotz seiner Antipathie zu reisen, im August 1888 auf den Brenner sich begab, dazu trug nicht wenig bei die anregende Schilderung bei Hettinger (aus Welt und Kirche II, 156). Das that ihm daher in der letzten Zeit bei seiner zunehmenden Kränklichkeit besonders leid, daß er nicht mehr sollte spazieren gehen können, weil ihn jedesmal ein arger krampfartiger Brustschmerz befiel. So sehr er aber die Natur liebte, bereitete ihm diese viel Leid: ein heranziehendes Gewitter regte ihn ungeheuer auf, der an die Fenster schlagende Regen machte ihn bei seiner Nervosität zu einem „Märthyrer seines feinen Gehöres", Blitz und Donner trieben ihn in den Keller hinunter und wenn er in dieser Weise dem Wetter nicht entfliehen konnte, zitterte er am ganzen Körper vor Angst und Furcht.

Witt war im Verkehre sehr milde, freundlich und friedfertig. Gar Manche, die ihn nur aus seinen Blättern und durch das Urtheil einer liebenswürdigen Presse kannten und vielleicht glaubten, der Mann sprühe in seinen Reden nur Gift und Galle, rede nur in Ironie und Sarkasmen, raisonnire und polemisire beständig, und welche nun mit ihm zusammen waren, erklärten, wie wohlthuend der Umgang mit ihm gewesen, wie sie diese Freundlichkeit gar nicht bei ihm gesucht hätten. Er sprach fast dialektfrei und stilistisch sehr gewandt, ich möchte sagen in druckreifer Form. Er machte im längeren Umgange und Verkehre den Eindruck eines durch und durch, allseitig gebildeten Mannes, der Alles im Lichte einer in ihm zur männlichen Entschiedenheit und Festigkeit gereiften und sein ganzes Denken und Streben harmonisch befriedigenden und durchdringenden christlichen Welt- und Lebensanschauung betrachtete und der Verantwortung als Christ und Priester bewußt beurtheilte. Deßwegen haßte er auch alle Halbheit und Unentschiedenheit und war mit seinem Urtheile, wenn es auch oft über kirchliche und sittliche Zustände pessimistisch genug ausfiel, sicher und bestimmt. War er nicht übermäßig eitel? Unser Verkehr wurde ein einziges Mal durch einen Mißton gestört, als ich unbedachtsamer Weise ein Wort des Lobes gesprochen und die guten Klosterfrauen von Seligenthal bereuen es heute noch, ihn in ähnlicher Weise in Harnisch gebracht zu haben. War er nicht rechthaberisch? Er ließ sich gerne eines Besseren belehren und in seinen wichtigeren Arbeiten fragte er gerne um Rath, ob dieses oder



jenes nicht zu scharf geurtheilt sei, ob das oder das nicht persönlich verletzen könne. War er nicht gleich gereizt und bitter? Es konnten ihm in der Korrespondenz oder in der Literatur die unangenehmsten Dinge vorgekommen sein, man merkte ihm nichts an; erst Wochen später erzählte er sie. Polemische Briefe ließ er mir gerne lesen oder wartete oft lange, bis er sie zurückschickte. Wie wenig er Streithändel suchte, ist daraus ersichtlich, daß er von solchen Herren, mit welchen sachlich und in den Anschauungen ihm ein Ausgleich nicht möglich schien, Briefe nicht öffnete oder ihre literarischen Produkte nicht las.

Ich konnte bei meinem vielem Verkehre mit ihm nie etwas beobachten, wodurch er in meiner Verehrung gesunken wäre oder was seinen priesterlichen Charakter, seine kirchliche Gesinnung im Geringsten befleckt hätte.

Dr. Witt war ein frommer Priester, der seine Berufspflichten mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit erfüllte, das Gebet und die religiösen Uebungen verschiedener Art liebte und ein inneres Leben des Glaubens und der Gottesliebe führte.

War es nicht möglich, spazieren zu gehen, so verkehrte er mit den Kindern (meist Doppelwaisen) der Marienanstalt, die wie einen Vater ihn verehrten und liebten, in dem Garten; es war mir immer ein erfreulicher Anblick, den ernsten und doch freundlichen und heiteren Mann in seinem grauen Schlafrocke, den „Schlegel“ auf dem weißen Haupte, mit dem stützenden Stocke in der Hand, von den munteren Mädchen umgeben zu sehen, während die ehrwürdigen Schwestern vom hl. Vincenz den frommen Hintergrund der lieblichen Gruppe bildeten.

So lebte der Mann der durch sein Wissen und Können und die Macht seiner Rede für das öffentliche Leben geboren zu sein schien und dem auch in der That in früheren Zeiten um so wohler war, je größer die Versammlung war, in welcher er als Redner auftrat, wie ein Einsiedler, zurückgezogen von aller Gesellschaft, nicht aus Eigensinn oder Misanthropie, sondern nur in Folge seiner Nervosität. Wegen dieser Zurückgezogenheit war es auch, daß Witt in Landshut fast ganz unbekannt war und erst die Nachrichten in der Landshuter-Zeitung aus Anlaß seines Todes die Bewohner der Stadt belehrten, welch' eine Celebrität 13 Jahre unter ihnen gelebt habe.

Was Witt gearbeitet und geleistet, namentlich seit dem Jahre 1873, hat er „einer fortdauernden Last von Kränklichkeit“ abgerungen. Schon 1869 nach der zweiten General-Versammlung war er in Marienbad (Böhmen) vom 9.—29. August.

Dr. Witt beschrieb am 27. Aug. 1887 seine Krankheitsgeschichte selbst auf der „Todesanzeige“ Fr. Koenen's (gestorben 6. Juli 1887) und zwar mit einem gewissen Humor, nachdem er in der Einleitung mitgetheilt, daß ihm seine Krankheit — was er für Bäder, Land- und Gebirgsaufenthalt, Kuren, Arzneien ausgegeben — schon 20,000 Mark gekostet.

Seine Nervosität, mit welcher sich ein Herzleiden verband, äußerte sich proteusartig verschieden, vor allem in Kongestionen gegen den Kopf, in Schwindelanfällen; er konnte nicht längere Zeit auf demselben Orte stehen; er gebrauchte selbst in seinem Zimmer zum Herumgehen den Stock. Im letzten Jahre stellten sich (wie erwähnt) beim Gehen krampfartige Schmerzen auf der Brust ein, die ihn sehr beängstigten. Diese verloren sich auch nicht bei seinem Aufenthalte auf dem Brennerbade — Geistlicher Rath L. und ich waren dort vom 9.—21. August 1888 mit ihm. — Nach einem heftigen Anfalle während der Nacht vom 21. August auf dem 22., dem ersten ernsteren Vorboten des Todes, reiste er sogleich ab, erholte sich zu Hause wieder so ziemlich, so daß keine Gefahr vorhanden zu sein schien. Vom 26. auf den 27. November wiederholte sich der frühere Anfall in der heftigsten Weise, so daß der Arzt besorgt für das Leben die ganze Nacht bei Witt weilte. Am 27., an welchem Tage es etwas besser ging, sprach mir Witt den innigsten Wunsch zu sterben aus; die Ahnung des nahen Todes schien sich zu steigern, denn er suchte mit größter Kraftanstrengung, d. h. trotzdem, daß es ihm sehr schwer fiel, die Waisenkinder im Garten auf, ehe sie zur Schule gingen und nahm von ihnen, da er sie nicht mehr sehe, sie herzlich ermahnend Abschied. Am 29. fand Herr Haberl, der auf der Rückreise aus Italien ihn besuchte, und ich ihn ziemlich gut; er nahm mit dem größten Interesse am Gespräche Theil, wie er mir auch am 30. — das letzte Mal, daß ich bei ihm war — lebhaftest seine letzte Komposition „O Gott! von Herzen lieb' ich Dich!“ in seinen Intentionen erklärte, einzelne Stellen sogar vorsang; auch von den neuesten Plä-

nen, in Italien und Rom reformirend zu wirken durch Wanderchöre, vielleicht von Brixen aus, sprach er.

Ich meine ihn noch vor mir zu sehen, wie er in seinem etwas glänzenden Tirschenreuther-Zeug-Talar, mit dem Cingulum eng die Lenden umgürtet, in seinem Lehnstuhl saß, mit seinen ernsten, geistvollen, markirten Zügen, mit seinen leuchtenden, lebhaften Augen, in der Rechten den Stock, mit der Linken den charakteristischen Kakadu von Zeit zu Zeit richtend, die Wangen durch das Gespräch geröthet!

„Am Sonntag wollen wir, so Gott will, wieder einen Spaziergang versuchen!“ Ja, am Sonntag — um die Zeit des Spazierganges — wurde er in das Leichenhaus getragen!

Am 2. Dezember, dem ersten Adventsonntage, feierte Dr. Witt früh 5 Uhr, wie gewöhnlich, ohne daß der ministrirende Servitial des Franziskanerklosters etwas Besonderes an ihm beobachten konnte, das hl. Opfer; als hierauf Landleute zur Beichte kamen und er nach seiner Gewohnheit; in seinem Lehnstuhle sitzend diese vorbereitete, da rief ihn plötzlich — nicht fünf Minuten dauerte der Kampf des Todes mit dem Leben — der schnell herbeigerufene Pfarrer von Sankt Jodok, geistl. Rath Lainer, traf ihn bereits im Frieden des Herrn entschlafen — gegen 7½ Uhr der ewige Hohepriester zur himmlischen Liturgie am Throne Gottes, am Vorabende des Festes seines hl. Namenspatrones, dessen schönes Gebet „O Deus, ego amo te!“ Dr. Witt's letzte Komposition war.

Hatte schon die Trauernachricht von dem raschen, unerwarteten Tode Dr. Witt's, dessen Leben nicht, wie man anfänglich vermuthete, eine Gehirnlähmung, sondern nach dem Ergebnisse der ärztlichen Sektion eine Herzruptur ein Ende machte, die Landshuter Bevölkerung in den verschiedensten Schichten mächtig ergriffen und hatte sich eine große Theilnahme gezeigt, so trat diese bei dem ersten Seelengottesdienste am 4. Dezember um 9 Uhr in der St. Jodokskirche und bei dem darauffolgenden Begräbnisse noch mehr zu Tage; das Gotteshaus war sehr besucht, der Leichenzug lang gedehnt.

Zwanzig Jahre war Dr. Witt im Cäcilienvereine für Kunst und Liturgie thätig. Welches ist nun das Zeugniß der Thatsachen für ihn? Welche sachlichen Erfolge berichtet die Geschichte auf dem Gebiete der Kunst?

1. Von tausend Chören sind eine Menge von Messen, Litaneien, Vespern, Liedern, Motetten verschwunden, welche ein wahrer Hohn auf die Kunst waren.

2. An die Stelle dieser trivialen und gemeinen Musik sind vielfach Kompositionen getreten, welche mit ihrem kirchlichen Ernste und ihrer liturgischen Würde bei aller Einfachheit und Leichtigkeit doch auch den Anforderungen der Kunst entsprechen, während tausend andere Chöre es sind, auf welchen wahre und wirkliche Kunstwerke in der Melodie, Stimmführung, Harmonisirung, in der Rhythmik, in der Orgel- und Orchesterbegleitung aufgeführt werden.

3. Die unübertrefflichen Musterwerke der Kunst sind die klassischen Kompositionen der Blütheperiode der katholischen Kirchenmusik im 16. Jahrhunderte; sie sind die großartigsten Schöpfungen des Genies. Aber sie lagen Jahrhunderte bestaubt und unbeachtet in den Musik-Archiven; höchstens beschäftigten sich mit ihnen die Musikgelehrten, die Männer des Kortrapunktes; vielleicht, daß sie noch als Programm-Nummern in historischen Koncerten zu finden waren; nur große Chöre in Domkirchen führten sie auf. Und jetzt in Folge der cäcilianischen Reformbewegung haben wir hunderte von Chören, welche wenn auch nicht regelmäßig, so doch von Zeit zu Zeit „Palestrina“, „Orlando di Lasso“, „Vittoria“ singen. In neuen schönen Ausgaben wurden diese klassischen Kompositionen aufgelegt und so werden sie wieder zum Leben beim katholischen Gottesdienste erweckt; das musikalische Verständniß und Können bei Dirigenten und Sängern hat sich durch Studium, Anhören und Übung so gehoben, daß sie ihnen auch wenigstens zu einer guten Aufführung gewachsen sind.

4. Man mag über die gegenwärtige Produktion[1]) von Musikalien und einzelnen derselben eine Anschauung haben, welche man will, sicher ist, gerade die Thatsache, daß so viel komponirt und producirt wird, setzt eine geistige, mächtig anregende Bewegung, ein frisches Leben der Kunst voraus, die erfreulich sind und welche zur Signatur einer für die kirchliche Kunst begeisterten Zeit gehören.

5. Mit Recht nimmt der Cäcilienverein die reine Vokalmusik in besondere Pflege;

[1]) Fl. Bl. 1889, Nr. 6. „Überlassen wir das dem allgemeinen Gesetze des Irdischen; was wahren Werth hat, wird sich erhalten, was werthlos ist, wird nach Jahren vergessen sein.“



ihm ist ein kunstvoll, glockenrein ausgeführter kirchlicher a capella-Chorgesang das höchste Ideal der Kirchenmusik nach dem Choral. Wer das thut, befindet sich in Übereinstimmung mit den größten Meistern der Tonkunst,[1]) mit der ästhetischen, historischen, liturgischen Würdigung der Kirchenmusik, mit der Anschauung der Kirche, welche nach dem Choral in erster Linie die polyphone Vokalmusik zuläßt.[2])

6. Der Verein hat der Popularisirung der Tonkunst und damit der Veredlung und Erziehung des Volkes große Dienste geleistet und leistet sie immer noch.

7. Dr. Witt wollte durch die Musik in der Kirche, „der einzigen höheren Kunstschule des gemeinen Mannes“[3]) und „der ältesten, welche aber auch heute noch mitzuwirken hat zur künstlerischen Erziehung des Volkes“[4]) zu einem Erziehungsfaktor erhoben wissen, in dem Sinne, wie die goldenen Lehren des idealen Atheners und des weisen Stagiriten es fordern.[5]) Auch sie soll ihre Zaubermacht über das Menschenherz ausüben zu seiner idealen Erhebung und sittlichen Besserung, zu jener Katharsis, welche den Griechen als der höchste Zweck der Kunst vorschwebte. Und gerade sie um so mehr, als in ihren Harmonien das reichste und mächtigste Leben des Glaubens und der Liebe pulsirt.

Welche sachlichen Erfolge berichtet die Geschichte auf dem Gebiete der Liturgie?

1. Bei der Beschränktheit der Erkenntniß, der Verkommenheit des Geschmackes, der Verbildung des ästhetischen Urtheils, der Neigung zur Sentimentalität, der Nachgiebigkeit gegen Volksbeifall trat im Laufe eines Jahrhunderts eine Legion liturgischer Mißbräuche und Verstösse in der Kirchenmusik zu Tage, darunter sind solche unglaubliche Monstrositäten, daß man hätte meinen können, die Kirchenmusik habe die Aufgabe, in der Kirche Ulk und Späße zu machen.[6]) Während die ländliche Kirchenmusik mit solcher unliturgischen Naivität den Gottesdienst „verherrlichte“, leistete die s. g. elegante Kirchenmusik in den Städten in Bezug auf Leichtfertigkeit der musikalischen Formen, auf Kürzung, Verstümmelung, Wiederholung des Textes das Non-plus-ultra der Frivolität. So sehr war das Bewußtsein abhanden gekommen, daß der liturgische Text die Hauptsache sei, daß man heitere, leichtfertige Weisen komponirte oder Opern-Arien, Lieder nahm, unter welche man die liturgischen Worte streckend und dehnend, wiederholend und auslassend, je nach Bedarf unterlegte.

Das ist ein erstes großes Verdienst, daß der Cäcilienverein das geschändete Heiligthum von solchen Mißbräuchen zum großen Theile säuberte.

2. Daß es kirchenmusikalische Gesetze gebe, war ganz in Vergessenheit gekommen; der Subjektivismus herrschte nirgends so willkührlich und unbeschränkt, so frech und rücksichtslos, dazu so unvernünftig und kunstlos als in der Kirchenmusik. Es fiel seit einem Jahrhunderte keinem Komponisten ein, zu fragen, ob denn nicht bei der Komposition einer Messe, einer Vesper, einer Litanei der Geist und der Wille der Kirche beachtet werden müßte, und dem Chore war es gleichgiltig, was er z. B. als Offertorium sang — warum sollte ein „Vater unser“ nicht als solches bei einem Requiem passen? Das ist nun ein weiteres Verdienst des Reformvereines, daß er als erstes kirchenmusikalisches Gesetz proklamirte: „Nicht was dem Volke, dem Geistlichen, dem Chordirigenten gefällt, ist wahre kirchliche Musik; sondern die erste Frage ist: „Was hat unsere Kirche in kirchenmusikalischer Beziehung vorgeschrieben?“

Und jetzt ist es in der That so weit gekommen durch die Reformbewegung, daß man geradezu behaupten kann, es habe nie eine Zeit gegeben, in welcher man die Vorschriften der Kirche über Kirchenmusik gewissenhafter und genauer beobachtet hätte. Und so wird der Cäcilien-Verein zu einer Schule des Gehorsams gegen kirchliche Gesetze; in diesem Gehorsame wirft die kirchliche Musik die Fesseln des Weltgeistes ab und ist mit dem Schmucke einer überirdischen

[1]) Vgl. das Promemoria R. Wagner's über die Kirchenmusik in der Dresdener Hofkapelle (Ges. Schr. 1870, II. 337).

[2]) Vgl. meine Rede auf der Generalversammlung in Konstanz, Flieg. Bl. 1887, S. 81.

[3]) Riehl, l. c. S. 340.

[4]) Riehl, a. O. S. 348.

[5]) Vgl. meinen oben erwähnten Aufsatz über die ethische, pädagogische Bedeutung der Musik bei den Griechen, Cäcilienkalender 1880, S. 3—7.

[6]) Beweis dafür fast in jeder Nummer der Witt'schen Blätter — auch in der Streitschrift S. 111 z. B. das „Anklopfen bei der deutschen Trauermesse“, das „deutsche Benediktus“, verschiedene Weihnachts- und Marienlieder &c.!

Schönheit bekleidet, indem sie durch den Gehorsam wie ihrer Idee so auch ihrem Zwecke entspricht und dadurch um so edler und idealer erscheint.[1])

2. Die Umwälzung in der kirchenmusikalischen Welt zeigt sich nirgends deutlicher als in Bezug auf den römischen Choralgesang, der geradezu zum Schiboleth des Cäcilianismus geworden ist. Das war in früherer Zeit ein wahrer Horror gegen diese eisenbeschlagenen Lederfolianten auf den riesigen Chorpulten mit jenen sog. Pfundnoten, welche dem modernen Musiker wie antediluvianische Überreste erschienen, wie Ruinen einer zu Grunde gegangenen Musikwelt düster ihn anstarrten; und wenn sie ihn gesungen, dann war das ein canto martellato, vielfach ein Dehnen, Zerren, Schreien, Stossen, Poltern, daß es wie die Karrikatur eines Kirchengesanges geklungen! wie das Hin- und Herwälzen eines mit Steinen gefüllten Fasses! Durch die cäcilianische Reformbewegung aber geschah es, daß viel Choral gesungen wird, und daß er im Ganzen nach dem Gesetze des Rhythmus der Sprache und nach den Regeln des schönen Gesanges auch gut gesungen wird.

Ist das nicht auch ein bedeutendes liturgisches Verdienst des Gründers des Cäcilienvereines?

4. Die Liturgie der katholischen Kirche in der Ordnung des Kirchenjahres ist das Drama des Opfers Christi zum Heile der Menschen; das feierliche dramatische Wort bei der liturgischen Handlung ist der kirchliche Gesang. Dieser ist auch insoferne eine musica sacra, eine heilige, dem Dienste Gottes geweihte Musik, als er die Aufgabe hat, durch den vollständigen Text, durch die ernste, würdige Wiedergabe desselben in den verschiedenen Formen der Tonkunst die Gläubigen in das Verständniß der Liturgie einzuführen. Deßwegen gehört es auch zu den Verdiensten des Vereines, durch eine kirchliche Musik, wie sie sein soll, dem Geheimnisse der katholischen Liturgie Geist und Herz von Tausenden nicht bloß der Singenden, sondern auch der Hörenden zu öffnen.

Gerade dieses Verdienst ist aber um so mehr zu schätzen, als es eine bekannte Thatsache ist, daß das Verständniß der Liturgie in ihrer ewigen Wahrheit, in ihrer überirdischen Schönheit, in ihrem geheimnißvollen Leben des Glaubens und der Liebe, in ihrem heilsamen Einfluße auf das geistige und sittliche Leben des Christen vielfach abhanden gekommen ist.

5. Wahrheit muß in einem Kunstwerke sein; Wahrheit muß aber vor Allem ein kirchenmusikalisches Kunstwerk sein, das Gebet ist. (Joh. 4, 25.) Das ist nun ein entschiedenes Verdienst des Cäcilien-Vereines, diese Wahrheit mit allem Nachdrucke zu betonen! Text und Musik müssen sich entsprechen, der Text aber ist das liturgische Gebetswort der Kirche. Und solche Musik predigt auch Wahrheit und Ernst; eine andere nimmt den Worten die Wahrheit und treibt im tändelnden Formenspiel nur Heuchelei und Schein-Gebet.

6. Das ist ferner ein Verdienst des Cäcilien-Vereines, daß er Kirchengesang im Geiste fordert und fördert — im Geiste des Gebetes, des Textes, der Kirche — „der Geist ist es, der lebendig macht.“ Joh. VI, 64. Darin liegt das Geheimniß der Reform, daß sie im Principe eine wesentlich religiöse ist und das ist es, was Geist und Herz der Zuhörer überwältigt, die Macht des erbauenden und erhebenden Geistes, der aus den Melodien und Harmonien heraustönt.

7. Es ist um unsere Liturgie in ihrem priesterlichen Charakter etwas Erhabenes und Großartiges, etwas Erhebendes und Majestätisches. In dieser imponierenden Weihe und Würde soll sie der Stolz und die Liebe des Gläubigen und darf nicht der Spott des Andersgläubigen sein. Dazu muß aber wesentlich der Kirchengesang beitragen. Ja, um so mehr nehmen die geheimnißvollen Ceremonien, die sinnreichen Handlungen, die tiefsinnigen Gebete Geist und Herz des Gläubigen gefangen und ziehen sie in den Zauberbann der Ehrfurcht und Anbetung, je mehr die kathol. Kirchenmusik diesem imponirenden Ernste, dieser Majestät des Gottes-Drama's, der Heiligkeit der Opferhandlung im Presbyterium entspricht. Der Ungläubige mag le..nen, aber er kann nicht spotten!

Dazu aber, daß die Liturgie, wenn auch mit den einfachsten und bescheidensten Mitteln, doch in erhebender, weihevoller Weise gefeiert, daß das Heiligste, was der kathol. Christ hat, nicht durch gotteslästerliche Musik geschändet, daß vielmehr Sancta sancte das Heilige auch heilig behandelt werde — dazu hat Dr. Witt seinen Verein gegründet, dazu

[1]) Vergl. meine Broschüre (1881) „die heilige Musik“ S. 15.

verpflichten sich die Tausende von Mitgliedern dieses Vereines, dafür haben sich zwei Decennien Hunderttausende begeistert und entflammt, dafür haben sie ihr bestes Wissen und Können eingesetzt.

Wenn ich nun die sachlichen Erfolge, von welchen die Geschichte als Thatsachen berichtet, die Erfolge auf dem Gebiete der Kunst und Liturgie überschaue, wenn ich den Einfluß der cäcilianischen Reformbewegung auf die Entwicklung und das Fortschreiten der kirchlichen Tonkunst, auf das kirchlich-religiöse und das liturgische Leben mir vergegenwärtige, wenn ich endlich erwäge, daß, wenn auch Dr. Witt unter der Erde ruht, sein Verein monumentum ære perennius, wie ein Denkmal dauernder als Erz, fortbestehen werde, so lange er auf der festen Grundlage der kirchlichen Approbation und Organisation ruht, so lange es katholische Christen geben wird, welchen die Ideale der Kunst und die Gesetze der Liturgie heilig sind — habe ich dann nicht recht zu behaupten, unsterblich müsse der Name Dr. Franz Witt in der Geschichte der Kirche und der Kunst fortleben?

Echo auf P. Dreves Worte zur Gesangbuchsfrage.

Von **Frater Franciskus.**

Puto autem, quod et ego Spiritum Dei habeam.
I. Cor. 7, 40.

Unter dem Titel „Archaismen im Kirchenliede" erließ vor einiger Zeit P. G. M. Dreves S. J. „noch ein Wort zur Gesangbuchsfrage", eine Reproduction seiner im Gregoriusblatte 1886 Nro. 1, 3, 6, 8, 10; 1887 Nro. 2, 4 und 6 veröffentlichten polemischen Artikel, eine noch eingehendere Darlegung dessen, was er bereits in seinen „Prolegomena" (Freiburg, Herder 1884) über die Archaismen im deutschen Kirchenliede teils ausgeführt, teils nur angedeutet hatte. Wenn er, wie er selber sagt, in diesem ersten „Worte zur Gesangbuchsfrage" rings „um die Zwingburg" der Feinde des deutschen „Erbliedes" einen „dreifachen Laufgraben aufgeworfen", so will er sich jetzt „zu weiteren Scharmützeln anschicken", „nicht aus Lust an der Fehde, sondern lediglich, weil er aus neuen Anzeichen wahrnehme, daß man bemüht ist, dem zwar schwergetroffenen, aber äußerst zählebigen Feinde (der Archaismen im Kirchenliede) ein Pflaster auf seine Wunden zu kleben". — „Wollt ihr mein Wort nicht gelten lassen, so sollt ihr's mit Händen greifen und fassen" — mit diesem siegeszuversichtlichen Rufe tritt er auf den Kampfplatz gegen die Recensenten seines Gesangbüchleins „O Christ, hie merk" (Prof. Walter im Kirchenmusik. Jahrbuch 1886 und Kaplan Ditges in Köln im Greg. Bl. 1886 Nr. 5.), dann überhaupt sowohl gegen die ausgesprochenen Feinde des alten Kirchenliedes, als auch gegen die „Puristen", und „Philister", welche nicht rundweg in verba magistri Dreves schwören, von seinen Machtsprüchen sich nicht imponiren lassen, nicht Lust haben, alle, auch die unerträglichsten Archaismen im Kirchenliede freudig zu acceptiren.

P. Dreves gibt sich vielleicht der Hoffnung hin, mit dem zweiten Wort zur Gesangbuchsfrage sämtliche Gegner ein für allemal zum Schweigen zu bringen, den vorher schon „schwergetroffenen" Archaismenfeind völlig totzuschlagen und ohne die mindeste Concession an die Archaismenscheuen dem „O Christ, hie merk" zum endgiltigen Sieg und Triumph zu verhelfen.

Nun wünschen auch wir nichts sehnlicher, als einen glorreichen Erfolg und Triumph der Sache des alten Kirchenliedes; auch wir halten diese Sache für eine gute, gerechte und heilige, auch wir sympathisiren mit dem kostbaren Schatze mindestens ebensosehr als P. Dreves, haben aber die feste Ueberzeugung, daß der Altertumsfanatismus und Rigorismus einer äußersten Rechten der Popularisirung unserer alten Kirchenlieder mindestens ebenso gefährlich ist, wie der Laxismus der äußersten Linken und daß auch hier wie überall im praktischen Leben die goldene Mittelstraße am



sichersten und auch am schnellsten zum guten erwünschten Ziele führt.

Von dieser Mittelstraße aber will P. Dreves durchaus nichts wissen, denn von seinen im ersten Wort zur Gesangbuchsfrage niedergelegten Grundsätzen in Bezug auf die Behandlung der mittelalterlichen Kirchenlieder könne und wolle er um keinen Preis abweichen.

Da bleibt allerdings nichts anderes übrig, als ihm nachzuweisen,

1. daß er es ja schon in seinem „O Christ, hie merk“ mit dem unerbittlichen Festhalten an seinen Principien nicht gar so ernst genommen und daß er folglich

2. noch einen Schritt weiter gehen und aus seinen Liedertexten all jene Archaismen beseitigen könne, welche allgemein als bedenklich, unverdaulich und anstößig erscheinen.

I.

De ore tuo te judico.
Luc. 19, 22.

Im Vorworte zu seiner neuesten Broschüre (Archaismen S. III.) sagt Dreves: „Einen Beweis, in welchem Punkte denn meine Praxis von meinen Principien abweiche, hat niemand versucht, so daß ich leider niemals in der angenehmen Lage war, den Beweis des Gegenteils antreten zu können.“

In diese „angenehme Lage“ möchten wir Herrn P. Dreves versetzen durch den Beweis, daß er in seinem Büchlein „O Christ, hie merk“ mehr als blos einmal, ja fast in allen Liedern von seinem obersten, so oft und so nachdrücklich betonten Princip selber abgewichen ist. Dieses Princip lautet: „Nur da geändert, wo ohne Aenderung absolut nicht auszukommen.“ (Proleg. S. 88.) Dieses Princip macht er bei jeder Gelegenheit geltend, besonders wo er gegen das Verlangen nach Aenderungen des alten Textes keine stichhaltigen Gründe anzuführen weiß, z. B. in seinem Resp. dicendum S. 55 ad 4; 56 ad d; ad i; S. 59 2c.

Und nun vergleichen wir „O Christ, hie merk“ mit den Originaltexten, um „mit Händen zu greifen und zu fassen“, wie Princip und Praxis sich zu einander verhalten.

I. „O Christ hie merk“. Nro. 1.	Kehrein I. 40.
1. Psallieren auch mit frohem Schall.	1. Psallieren mit fröhlichem Schall.
2. Dem Vater voller Gütigkeit.	2. Dem Vater aller Gütigkeit.
3. Zum Tode waren ganz verdammt.	3. Zum Tod gericht' und ganz verdammt.
4. Weil wir aus Adam sind gebor'n.	4. Weil wir von Adam sind gebor'n.
5. Da hat Gott aus Barmherzigkeit.	5. Doch hat Gott aus Barmherzigkeit.
6. Schickt uns als Heiland seinen Sohn.	6. Schickt uns zum Heiland seinen Sohn.
7. Der Herr ein Mensch empfangen ward.	7. Ein rechter Mensch empfangen ward.
8. Und brach damit des Teufels Reich.	8. Damit brach er des Teufels Reich.
9. Darunter lag gefangen schwer Sein Ebenbild, das löset er.	9. Darin er uns gefangen hielt, Und läutert so sein Ebenbild.
10. Daß er uns also ledig macht, Propheten haben vorgesagt.	10. Und daß er uns so machet frei, Was er oft sagt durch Prophezei.
11. Ob er verzieht gleich tausend Jahr'. Es wird sein Wort doch endlich wahr.	11. Ob er verzieht viel tausend Jahr, So wird sein Wort 2c.
12. . . . . . . den alles preist, Dir sei Lob Ehr' und Herrlichkeit.	12. . . . . . . den alles preist Mit Glorie Lob und Herrlichkeit.

Also schon in Nro. 1 ein volles Dutzend Aenderungen, „wo ohne Aenderung absolut auszukommen“ gewesen wäre. Oder welche von diesen zwölf Aenderungen wäre absolut nothwendig gewesen?

II. „O Christ, hie merk“. Nro. 2.	Kehrein I. 53.
1. Daß Berg und Thal all grünend werd'.	1. Daß Berg und Thal grün alles werd'.

Klingt „Thal all grünend“ etwa besser als: „Thal grün alles“? Wenn aber auch, wo bleibt der oberste Canon?

2. Darauf sie all ihr Hoffen stellt.	2. . . . . . . ihr' Hoffnung stellt.
3. O komm, o komm vom höchsten Saal.	3. O komm, ach komm vom höchsten Saal.

Sind etwa nicht genug o in dieser Zeile, daß Herr P. Dreves das stärkere „ach“ auch noch in o verändert? Wenn das ein Anderer sich erlaubt hätte! —

4. Dich wollen wir anschauen gern.	4. Dich wollten (entschieden besser) wir anschauen gern.
5. O Sonn' geh auf mit deinem Schein, Laß' wieder Licht auf Erden sein.	5. O Sonn' geh' auf, ohn' deinen Schein In Finsterniß wir alle sein.

Wer hat da „den alten Meister gemeistert"? (Archaism. S. 2.)

6. Vor Augen steht der ew'ge Tod.	6. Vor Augen steht der ewig Tod.
7. Ach, komm und führ'.	7. Ach komm; führ' uns.
8. O klare Sonn', o schöner Stern. (Str. 5.)	8. O klare Sonn', du schöner Stern.
9. Komm, tröst uns hier im Jammerthal.	9. Komm, tröst uns hie im Jammerthal.
10. als unserm Heiland.	10. unserm Erlöser.
11. Da wollen all wir.	11. Da wollen wir all.
12. Mit allen Heil'gen ewiglich.	12. In allzeit immer und ewiglich.

Prolegomena S. 87: „Raum für alle hat die Erde, warum nicht auch für die (letzten) paar (überzähligen) Silbchen, für diese „Stromschnelle des Gemütes"? — Also wieder ein Dutzend!

„Genügt nun diese Blütenlese? oder noch nicht? denn ich kann sie nach Belieben fortsetzen." (Archaism. S. 28.)

III. „O Christ, hie merk'". Nro. 9.	Marian. Liederkranz 123 ff.
1. In eine Jungfrau rein.	1. In eine Jungfrau fein.

Wer den Ausdruck „Jungfrau säuberlich" verdauen kann, darf vor „Jungfrau fein" nicht zurückschrecken. In Nro. 6 Str. 4 figurirt dasselbe Wort ja auch: „Du edle Jungfrau fein". Die Aenderung muß also wohl nicht absolut notwendig gewesen sein, sonst wäre sie auch in Nro. 6 Str. 4 notwendig gewesen.

2. Nie war ein' beß're Fraue.	2. Es war kein' beß're Fraue.
3. Kam hohes Wunder an.	3. Kam großes Wunder an.
4. Gedacht sie zu verlassen,	4. Er dacht' sie zu verlassen,
5. So hart es ihm ging an,	5. Das ihn sehr schmerzen thät,
6. Denn er nicht wußt', was Maßen	6. Denn er wußt' nicht, was Maßen
7. Gott selbst dies Werk gethan.	7. Gott dies gewirket hätt'.

Hat P. Dreves die Archaismen von Nr. 5. 6 und 7 nur darum geändert, weil seine Fassung gefälliger klingt, wo bleibt sein oberster Canon? Und wenn er diesen hier verläugnet aus diesem oder einem andern stichhaltigen Grunde, warum hält er sonst so zäh daran fest, wo Aenderungen ebenso, ja noch mehr erwünscht und zweckmäßig wären? Warum strich er dann nicht auch gleich „was Maßen"?

8. Du hochgerechter Mann.	8. O du recht frommer Mann.
9. Die dir vertrauet ist. (Verbessert o. verbösert?)	9. Die dir vermählet ist.
10. Den öden Stall allein. „ „ „	10. Ein' alten Stall allein.
11. Sich fröhlich überwanden.	11. Sie sich hie überwanden.

In Nummer 17 des „O Christ, hie merk" heißt es von Maria im Stalle zu Bethlehem: „Die weinte über Maßen", und nicht Freudenthränen. Hier aber ist sie in der nämlichen traurigen Lage „fröhlich" und das ist nicht Original, sondern „Verbesserung" von P. Dreves. Hätte ein Anderer so „verbessert", dann wäre das Herrn Dreves so geläufige „Ballhorn" so sicher als etwas dem „Verbesserer" an den Kopf geflogen.

12. Gott selbst ward unser Bruder.	12. Und Gott ward unser Bruder.
13. Könnt' er uns näher sein?	13. Was könnt uns näher sein?

Abermals über ein Dutzend von Verbesserungen der alten Liedertexte, die nicht absolut notwendig gewesen wären.

IV. „O Christ, hie merk'". Nr. 17.	Kehrein I. 107.
1. Mein Herz empfand viel Süßigkeit.	1. Mein Seel empfing viel Süßigkeit. (Stabreim.)*)
2. Und führte mich gen Bethlehem.	2. Und führt' mich bis gen Bethlehem. (Stabreim.)

*) Solche unnütze Zerstörungen des Stabreims sind im Dreves'schen Gesangbüchlein nicht selten, (trotz Proleg. S. 83: „laß uns hier diesen Stabreim" ꝛc.) S. Nro. 20[5]; 120[1]; 63[2]; 125[2]; 132[6]; 147[1]; 113[4] ꝛc. — Wohl macht auch Dreves nicht selten Stabreime, wo solche im Originale nicht sind, allein „schon der Titel eines Liedverbesserers" ꝛc. Proleg. 81.



3. Ihr Heu beim Kripplein fraßen.	3. Ihr Heu beim Kripplein aßen.
4. Gleich wie lebend'ge Bronnen.	4. Wie lebendige Bronnen.
5. Der Land und Meer erschaffen hat.	5. Der Himmel und Erd' erschaffen hat.
6. Die Welt kennt ihren Schöpfer nicht, Hat ihm kein Heim bereitet.	6. Die Welt erkennt den Schöpfer nicht, Keine Hilf war ihm bereitet.
7. Die Füße und die Händchen sein.	7. Seine zarte Händ' und Füßelein.
8. Die scharfe Kälte brennet.	8. Die scharfe Kält' ihn brennet.
9. Ob keiner es erkennet.	9. Ob ihn die Welt erkennet.
10. Die Lieb' ohn' alle Maßen.	10. Sein Lieb' groß über Maßen.
11. Mit Hungersnot und harter Plag.	11. Mit Hungersnot und großer Plag.
12. Hat weder Wehr noch Waffen.	12. Hat jetzt kein Wehr noch Waffen.
13. Drum kommt ihr Sünder allzumal.	13. Drum lauft ihr Sünder allzumal.
14. Kommt eilends her zu diesem Stall.	14. Kommt eilend her in diesen Stall.
15. Eu'r Richter liegt gebunden hier, Ihr mögt ihn leichtlich fangen.	15. Eu'r Richter ist gebunden ein, Ihr könnt ihn selber fangen.
16. Und lobt das werte Kindelein.	16. Und lobt dies werte Kindelein.
17. Thut ihm das Herz erschließen.	17. Thut ihm das Herz aufschließen.
18. O mein liebwertes Jesulein.	18. O mein herzliebstes Jesulein.

Ecce! 1½ Dutzend Aenderungen am alten Texte, die meistens nicht übel sind, von denen aber keine einzige absolut notwendig war.

V. „O Christ, hie merk". Nro. 18.	Hoffmann von Fallersleben 87 und 88.
1. Des freuet sich die Engelschar.	1. Des freuet sich der Engel Schar.
2. Des ew'gen Vaters.	2. Des ewigen Vaters.
3. Es leuchtet mitten in der Nacht.	3. Es leucht't wohl mitten in der Nacht.
4. Auf Erden ist es kommen arm.	4. Auf Erden ist er kommen arm.

Wenn Dreves „er" in „es" verwandelte, wie nahe lag's dann, zu singen: „Auf Erden ist's gekommen arm." Aber wenn man nicht will, so will man eben nicht.

5. Das hat er alles so gethan.	5. Das hat er alles uns gethan.

Abgesehen von der unnötigen Textänderung fällt Dreves hier plötzlich wieder in „er" zurück, nachdem er vorher „er" in „es" verwandelt hatte, und doch hat „der Titel eines Liedverbesserers etwas unendlich Gehässiges" sagt — Dreves. (Proleg. S. 81.)

6. Von der uns Christ geboren ward.	6. Von der Christus geboren ward.
7. Nun bitten wir herzinniglich.	7. Nun bitten wir gar herziglich.

VI. „O Christ, hie merk". Nro. 19.	Hoffmann 34—36.
1. Es bringt uns süße Last.	1. Es bringt uns schöne (theure) Last.
2. Christ unsern Hei-land.	2. Jesum unsern Heiland.
3. Hier liegt es in der Wiegen.	3. Es liegt hier in der Wiegen.
4. Gelobet muß es sein.	4. Gelobet mußt du sein.
5. Ich würd sogleich' gesund.	5. Ich würd' davon gesund.

VII. „O Christ, hie merk". Nr. 20.	Hoffmann 192.
1. Hier liegt es in dem Krippelein.	1. Hie liegt es.
2. Und grüßten ihren Herren klein.	2. Sie grüßten Gott, den Herren fein. (Stabreim!)
3. Auf daß er uns ihm mache gleich.	3. Damit er ihm uns machet gleich.
4. In dieser heil'gen Weihnachtszeit. Sei Gott der Herr gebenedeit.	4. Für solche gnadenreiche Zeit Sei Gott gelobt in Ewigkeit.

In Kehrein I. 83. heißt die letzte Strophe: „In dieser löbelichen Zeit der Herre sei gebenedeit". Nachdem Dreves den ganz schönen Text aus Hoffmann 192 ändern wollte, kann man sich nur verwundern darüber, daß er, der in das Wort „löbelich" und in ungewöhnliche Casusendungen so verliebt ist, den Text Kehrein I. 83 verschmäht hat.

VIII. „O Christ, hie merk". Nro. 128.	Marian. Liederkranz 338.
1. Geziert mit lauter Edelstein.	1. Versetzt mit lauter Edelstein.
2. Die Blümlein . . . Sind allzeit frisch an Glanz.	2. Die Blümlein Sind allzeit frisch und ganz.
3. An Farbe rot und blau und weiß.	3. Ihr' Farb' ist rot, blau oder weiß.
4. Du bist die Veiel blau.	4. Du bist das Veilein blau.
5. Wir fleh'n durch deine Herrlichkeit.	5. Wir bitten durch dein' Herrlichkeit.
6. O Mutter voller Gnad'.	6. O Mutter aller Gnad'.

IX. „O Christ, hie merk'". Nro. 104.	Kehrein II. 398.
1. Ihr'sgleichen nie gesehen ward'.	1. Ihr'sgleichen nie geboren ward.
2. Das himmlisch Heer in Gottes Reich.	2. Das himmlisch Heer in seinem Reich.
3. Sie steh'n bereit in Dienstbarkeit.	3. Sie sind bereit mit Dienstbarkeit.
4. Wer mit Geduld.	4. Wer in Geduld.
5. Des will sich Christ erbarmen.	5. Des will er sich erbarmen.
6. Solange ich dies Leben hab'.	6. So lange ich das Leben hab'.
7. In allen meinen Leiden.	7. In allem meinem Leiden.
8. Wird sie von mir nicht scheiden.	8. Wird sie nicht von mir scheiden.
9. Woll' mich doch nicht ausschließen.	9. Du wollst mich nicht ausschließen.
10. Der arge Feind mir widersteht.	10. Der gräulich Feind mir widersteht.

Ist hier nicht auch der „treffende, bezeichnende, plastische Ausdruck" mit einem „recht abgetragenen und verschossenen" (Archaism. S. 56. ad f.) vertauscht?

11. Maria mild, sei du mein Schild, So will ich nicht verzagen.	11. Maria mild, bist du mein Schild Und laß mich nicht verzagen.

X. „O Christ, hie merk'". Nr. 120.	Kehrein II. 411.
1. So hohe Gnad' dir geben ist.	1. So große Gnad dir geben ist. (Stabreim!)
2. Aus lauter Licht und Schein gemacht.	2. Aus Glanz ist ganz die Sonn gemacht. (Stabreim!)
3. O Jungfrau, Sonne strahlenvoll.	3. O Jungfrau, o Sonn' strahlenvoll.
4. Ganz gnadenreich erschaffen wohl.	4. Ganz gnadenvoll erschaffen wohl.
5. Kein' Erbsünd' da Man je an dir, Maria, sah.	5. Kein Erbsünd' da In dir gewesen, Maria.
6. O Himmel hier im Jammerthal.	6. O Himmel hie im Jammerthal.
7. Uns Kinder halt' in treuer Hut.	7. Uns Kinder halt in guter Hut.
8. Hilf, daß uns keine Sünd' verletz'.	8. Ach, hilf, daß uns kein Sünd' verletz'.

Wenn man einmal insoweit ändert, als es sich „leicht machen läßt" ... „dann ist der Willkür Thür und Thor geöffnet". (Archaism. 57.) Kann man diese Dreves'sche Theorie mit den citirten Praktiken in Einklang bringen?

Im Anschluß an die Nummer 120 des „O Christ, hie merk'" sei nebenbei darauf aufmerksam gemacht, daß P. Dreves zuweilen auch einem andern seiner Grundsätze untreu wird. Proleg. S. 88 sagt er nämlich, „bei Liedern, in welchen sich eine unangenehme Weitschweifigkeit bemerklich macht, indem sie, ähnlich den lyrischen Hymnen, nicht müde werden, denselben Gedanken immer und immer wieder hin- und herzuwenden und zu variiren", sei eine Kürzung zu gestatten. Nun hat aber das Lied „O Christ, hie merk'" Nro. 120 nur vier Strophen. Obigem Grundsatze gemäß hätte also P. Dreves die unterdrückte Str. 4 des Originals wohl stehen lassen dürfen, zumal sie an poetischer Schönheit nichts zu wünschen übrig läßt. Sie lautet im Original:

> Du bist die Gutsch (der Sitz) des Salomons.
> Vom weißen Holz des Libanons,
> Daran die Säulen silberweiß,
> Der Spitz von Gold, gemacht mit Fleiß,
> Darinn man find vor Augen stehn,
> Die Lieb gebild't, schön anzusehn.
> Schaw, wie die Gutsch so sauber sey,
> O Jungfrau von der erbsünd frey.

Es kostete wohl keine große Mühe, diese Strophe vom „Sitze der Weisheit", dem Sinnbilde der lichtstrahlenden Unbefleckten, unserer Zeit mundgerecht zu machen.

Ähnliches gilt von Nro. 132 (Kehrein II. 447^{5}.); 119 (Körner's Marian. Liederkranz $323^{11.\ 12.\ 13;\ 18-22}$) 2c. 2c.

XI. „O Christ, hie merk'". Nro. 37.	Trutznachtigall.
1. Begann zu klagen.	1. Begunt zu klagen.

Zum mindesten ist es inconsequent, z. B. in Nro. 152^{6}. zu singen: „Drauf sungen die Engel und klungen mit Freuden", hier aber begunt in begann, oder in 3^{1} stund in stand 2c. umzuwandeln.

2. Da gab ich acht.	2. Ich nahm in acht.
3. Was sie denn sagt.	3. Was sie doch sagt.
4. Sein Haupt er hielt in Armen.	4. Sein Haupt hat er in Armen.
5. Viel weiß' und bleicher, als der Mond.	5. Viel weiß' und bleicher, denn der Mond.
6. Und mag's denn nimmer anders sein.	6. Und mag's denn ja nicht anders sein.
7. So laß mein Herz nicht sinken.	7. Mein Seel nicht laß' versinken.
8. Ist niemand denn, der mit mir wacht.	8. Ist niemand, der dann mit mir wacht.
9. Ach Gott, wen wollt's nicht grausen.	9. O Gott, wem sollt nicht grausen.
10. Kein Vogelsang, kein Freudenklang.	10. Kein Vogelsang, noch Freudenklang.
11. Die wilden Tier' trauern mit mir.	11. Die wilden Tier trauern auch mit mir.

XII. „O Christ, hie merk". Nro. 34.
Angelus Siles. Geistliche Seelenlust.

Zu diesem Liede bemerkt Dreves: „Kleine Aenderung in den Schlußzeilen". („O Christ, hie merk" S. 159 ad 34.) Warum diese „kleine Aenderung"? Nach welchem Canon, wenn man fragen dürfte? — Und sonst keine Aenderung? Wir wollen sehen:

1. Ich will dich lieben, süßes Licht.	1. Ich will dich lieben schönstes Licht.
2. Ach daß ich dich so spät erkannte ... Daß ich nicht eher mein dich nannte!	2. Ach daß ich dich so spät erkennet. Und dich nicht eher mein genennet!
3. Du höchstes Gut, du wahre Ruh.	3. Du höchstes Gut und wahre Ruh'.
4. Es ist mir leid, bin hoch betrübt.	4. Es ist mir leid, ich bin betrübt.
5. Und lasse mich nicht irre geh'n.	5. Und laß mich nicht mehr irre geh'n.
6. Laß meinen Fuß auf deinen Wegen.	6. Laß meinen Fuß in deinen Wegen.
7. Zu üben deiner Liebe Kunst.	7. Zu üben in der Liebe Kunst.

Wer die „keusche Brunst" in diesem Liede zu verschlucken vermochte, hätte obige sieben harmlose Mücklein auch nicht zu seihen brauchen.

XIII. „O Christ, hie merk". Nr. 15.	Wackernagel V. 1499.
1. O Krippe, o Sal'monis Thron.	1. O Kripp', o Salomonis Thron.
2. Die Farb'.	2. Dein Farb'.
3. Die Aeuglein klar.	3. Die Augen klar.
4. Darin gefaßt ein Edelstein, Der Edelstein die Gottheit groß.	4. Da Sapphier eingefasset sein, Die Sapphier deine Gottheit groß.
5. Die duften über Maßen wohl.	5. Die riechen über Maßen wohl.
6. Gibt von sich lauter Herzensluft.	6. Gibt von sich aller Herzen Lust.

Sechs Strophen, sechs unnöthige Verbesserungen.

XIV. „O Christ, hie merk". Nr. 27.	Wackernagel V. 704. (K. I. 151.)
1. Doch süßer.	1. Noch süßer.
2. Nichts Süß'res.	2. Nichts Süßer's.
3. Kein Lied noch Ton so lieblich klingt.	3. Nichts Lieblicher's jemals erklingt.
4. Jesu, des Herzens Wonn'.	4. Jesu der Herzen Wonn'.
5. Du Seelensonn'.	5. Der Seelen Sonn'.
6. Nichts außer dir ist liebenswerth.	6. In dir ist, was man hie begehrt.
7. Du Jungfrau'nsohn.	7. Und Jungfrau-Sohn.

Das von Ditges getadelte schwerfällige „Jungfrau'nsohn" ist also in Dreves Garten gewachsen. Das alte Lied hat „Jungfrau-Sohn" nach Kehrein I. 151 und Wackernagel. l. c. Aehnlich: Jungfrau'nfeld 141[1] statt: Jungfrau-Feld. Wackernagel V. 1563[2]. Je schwerfälliger, um so schöner scheint es Herrn P. Dreves zu sein.

8. O komm, mein König.	8. Komm, komm, mein König.
9. O Gott der Ehren.	9. Du Gott der Ehren.
10. Weil du gewandt mein Herz zu dir.	10. Weil du gewandt mein Herz zu dir.
11. Erhöhet euer Siegesthor.	11. Erhöhet euer Ehrenthor.
12. ...... Sprecht zugleich: Gegrüßt, o Herr, in deinem Reich.	12. ...... Sprecht zugleich: Jesu, dein ist Macht, Ehr' und Reich.
13. O König.	13. Ein König.
14. Des Himmels Zier, der deinen Schild.	14. Des Himmels höchste Zier und Schild. (Stabreim!)
15. Du Brunnquell aller Gütigkeit.	15. Du Brunnquell der Barmherzigkeit.
16. Dein Licht der Herrlichkeit uns bleib'.	16. Das Licht 2c.
17. Kein Engelchor. der dir nicht singt.	17. Kein Chor ist, der von dir nicht singt.
18. Sei, Jesu, uns're Freudenkron.	18. Jesu, sei uns're Freudenkron'.

Der oberste Canon hat also wiederum an einem Liede von elf vierzeiligen Strophen achtzehn unnötige Verbesserungen nicht zu verhindern vermocht. Die eindringliche und hinreißende Wiederholung „viel der guten Mär" 13[2] zu streichen, ist in den Augen des gestrengen Herrn P. Dreves ein Vergehen. (Arch. S. 40.) Dagegen die Wiederholung: „Komm, komm, mein König" oder „Fürcht't nit, fürcht't nit, seid wohlgemut" (Nro. 61[4]) zu beseitigen, ist in bester Ordnung, wahrscheinlich, weil hier keine kostbare Antiquität und Rarität wie so das Wort „Mär" in Betracht kommt. Wie sagt der Dichter von Dreizehnlinden?

„Gutfreund, wie kommt es, daß du fährst
Desselben Wegs, den du mir wehrst?" —

XV. „O Christ, hie merk'". 113.	Wackernagel V. 1316.
1. Ganz schön und rein von hellem Schein.	1. Ganz schön und rein mit hohem Schein.
2. Zwölf Sterne rein wie edle Stein'.	2. Zwölf Sterne rein, zwölf Edelstein'.
3. O Lilie weiß.	3. O Lilge weiß.

In Archaism. S. 40 spottet Dreves über Herrn Walter, der „verschnupft ist durch der Lilge starken altertümlichen Duft". Und siehe da, hier ist der Duft ihm selber zu stark, ebenso in 133[3]; dagegen in 141[2] bleibt Lilgen, oder vielmehr setzt Dreves Lilgen statt Gilgen (Wackernagel V. 1563[2]); in 128[5] läßt Dreves „Gilgen" stehen, in unmittelbar darauffolgender Nro. 129[2] streicht er Gilgen (Wackernagel V. 1585[3]) und setzt nicht etwa Lilgen, wie 141[2], sondern Lilie. — Sehr merkwürdig!

4. Von keinem Dorn ward'st je versehrt.	4. Von keinem Dorn ward'st du versehrt.
5. Von Jericho du schöne Ros'.	5. Von Jericho, liebliche Ros'.
6. Durch alle Welt dein Duft ist groß.	6. In aller Welt dein Duft ist groß.
7. Vor aller Welt bist du erkor'n.	7. Vor aller Welt bist auserkorn.
8. O Jungfrau zart.	8. Eine Jungfrau zart.

„Genügt es nun?" (Archaism. S. 28.) Wenn nicht, so kann fast aus jedem Liede des „O Christ, hie merk'" durch Confrontation mit den von Dreves citirten Quellenwerken der Nachweis geliefert werden, daß P. Dreves an seinem obersten Grundsatze durchweg nicht nur nicht unerbittlich festgehalten, sondern vielmehr denselben sehr oft verleugnet oder übersehen hat. Einstweilen mag sich P. Dreves das Vergnügen machen, diesen Nachweis umzustoßen, aber, wenn man bitten dürfte, mit Gründen, nicht mit geistreichen Phrasen oder Machtsprüchen. Anderenfalls soll auch er, was ihm selber recht ist, bei Andern billig sein lassen oder, was das Bessere und Beste wäre: Wenn P. Dreves sich trotz seines obersten Canon die aufgezählten Verbesserungen, die nicht einmal immer wirkliche Verbesserungen sind, und alle übrigen, die noch anzuführen wären, erlaubt hat, so darf er wohl noch einen oder einige Schritte weiter gehen, der goldenen Mittelstraße zusteuern, auch die übrigen, wenigstens alle mehr oder weniger anstößigen Archaismen aus seinem Büchlein ausrotten. Und welche sind das?

II.

Wird nicht durch deine Wissenschaft der schwache Bruder verdorben? 1. Kor. 8, 11.

„Der Archaismen in unseren alten Liedern, sagt P. Dreves (Archaism. 26.) sind gar so viele nicht." Distinquo. Der Art nach „lassen sie sich allerdings zurückführen auf freiere und gehäufte Anwendung des Apostroph's, Gebrauch starker, in Abgang gekommener Verbalformen, älterer Casusendungen und Adjectivbildungen, sowie endlich auf eine ganz geringe Anzahl ganz oder teilweise außer Curs gesetzter Worte." Diese „gar nicht so vielen" Archaismen aber kehren der Mehrzahl nach in jedem Liede, fast in jeder Strophe des Liedes, ja fast in jeder Zeile wieder. Und das macht sie unerträglich. Fangen wir, wie P. Dreves an

1. mit dem Apostroph, so sind wir so strenge „Puristen" gerade nicht, daß wir Anstoß nähmen an Formen wie: bracht', findt't, veracht't, zugericht't, g'nug, leucht't und viele ähnliche. Nach Dreves sollen aber auch folgende Ausdrücke nicht hart klingen: gebor'n, verlor'n, auserkor'n, verwahr'n, fahr'n, war'n, wär'n, tröst' (NB. statt tröstest! 21[3].), ihn' (statt ihnen, 25[7].), dürft't 42[6], geseg'n uns, nun bitt't, eu'r Glanz (3mal nach einander) 132, Jungfrau'nfeld (Holzklotzblock), wahr' Mensch (statt wahrer Mensch) 146 u. dgl. Bitte zu bedenken, daß das harte „gebor'n" in dem kleinen Büchlein von Dreves dreizehnmal wiederkehrt (1[2], 3[7], 4[2], 10[1], 10[2], 10[4], 13[3], 16[1], 86[3], 103[4], 113[5 u. 6], 133[1]). Nicht zufrieden damit hat Dreves zuweilen sogar den Apostroph in Lieder eingeführt, die ihn im Originale nicht haben (oberster Canon!) z. B. in einem und demselben Liede:

Kehrein I. 269.	Dreves 77.
„Wir schauen hinauf und er herab."	„Wir schau'n hinauf und er herab."
„Ein Fürsprecher seiner Kinderlein."	„Ein Fürsprech' seiner Kinderlein."
„Sein' Auffahrt' hat viel Gut's gebracht."	„Sein' Auffahrt uns viel Gutes bracht."

Ebenso sehr oft: „ew'ger", „heil'ge", wo das „ewig", „heilig" des Originals kecklich hätte stehn bleiben dürfen. (Nro. 4[1]; 18[2. 4]; 68[2]; 125[4] 2c.)



Dreves ist also noch päpstlicher als der Papst, noch archaistischer als der alte Korner. Der außerordentlich literaturkundige Pater führt als Beweis für die Correctheit und Classicität solcher Härten „keinen Geringeren ins Feld, als Gottfried von Herder“, den „feinsten Aesthetiker“ (NB. auch die „feinsten Aesthetiker“ Herder und Lessing haben unästhetische Perücken und Zöpfe getragen —), sodann auch eine Menge Beispiele aus Göthe, Schiller, Kerner, Uhland u. A. Wir dagegen erlauben uns den hl. Paulus zu citiren und zwar 1. Cor. 8: „Seht zu, daß diese euere Freiheit etwa den Schwachen nicht zum Anstoß werde. Darum wenn die Speise (des Archaismus, hier der unerträglichen Härten) meinen Bruder ärgert, so will ich das Fleisch (derselben) nicht essen in Ewigkeit, nur damit ich meine Brüder nicht ärgere.“ — Herder, Göthe, Schiller, Uhland ꝛc. mochten nach Herzenslust apostrophiren; das war ihre „Freiheit“, ihre und nicht unsere Sache. **Unsere Sache ist, unserer Zeit das Kirchenlied so zu bieten, daß es Jedem genießbar erscheint.** Daß die angeführten Härten wesentliche Schönheiten der betreffenden Lieder seien, „die man verdirbt, wenn man sie entfernen wollte“, sagt zwar P. Dreves (Arch. 29.), glaubt's aber sicherlich selber nicht, sonst hätte er nicht selber solche Härten aus sehr vielen Liedern entfernt und geschrieben z. B.:

„Der lenken soll“ statt: „der b'herrschen soll“, 7^{2}; „Gewalt“ statt: „G'walt“ 64^{4}, 154^{4}; „ohne List“ statt: „ohn' Listen“ 65^{2}; „durch deine Gütigkeit“ statt: „durch dein' Barmherzigkeit“ 65^{4}; „zu der Herrlichkeit“ statt: „in dein Herrlichkeit“ 65^{4}; „zu geschwind“ statt: „zu g'schwind„ 53^{4}; „das Engelheer“ statt: „das himmlisch' Heer“ *) 63^{2}; „ganz neuen Schein“ statt: „ein' neuen Schein“ 63^{6}; „nicht mehr“ statt: „nit mehr“ 66^{1}; „darunter“ statt: „d'runter“ 119^{1}; „bis alle Feind“ statt: „bis alle G'fahr“ 119^{1}; „auf Erden“ statt: „auf Erd'“ 145^{4}; „bereit“ statt: „b'reit“ 141^{3}; „der Weg gemacht“ statt: „der Weg ist g'macht“ 77^{10}; „zeig' deine Kraft und Stärke“ statt: „Erzeig' dein' Kraft und Stärke“ 47^{14}. Aus Nro. 128 hat Dreves 1/2 Dutzend, aus Nro. 146 1/4 Dutzend Apostrophen eliminirt.

Hat er damit die Lieder „verdorben“? Wenn nicht, so geht es ja auch ohne Härten, und wenn es an diesen Stellen ging, warum nicht an andern?*) Wenn Viele rufen: „Diese Rede ist hart, wer kann sie hören“ — so muß man nach dem Beispiele Jesu Christi bei der harten Rede bleiben, sobald es sich um ein Dogma oder Sittengesetz handelt, selbst dann, wenn „Viele nicht mehr mitgehen“. Joh. 6. Ist es aber vernünftig und „ruhige Ueberlegung“, auch dann bei der „harten“ Rede zu bleiben, wenn die weiche Rede nichts verdirbt, Niemanden verletzt — ausgenommen einige Alterthumsfanatiker — einen „ungeheueren Procentsatz“ aber befriedigt und für das alte Lied gewinnt? — Diese Frage mag sich P. Dreves und jeder Leser dieser Zeilen selber beantworten.

2. „Die zweite Klasse von Archaismen, die übrigens schon weniger häufig ist . . . . besteht aus **veralteten Verbalformen**, meist von starken Formen dort, wo jetzt die schwache üblicher, als: stund für stand, begunnt für begann, hub statt hob. Hieher kann auch gezogen werden der Wegfall von Vorsilben oder Anwendung des Stammverbs statt einer Zusammensetzung, also funden statt gefunden, bracht statt gebracht, sowie endlich die Construction mit dem Hilfszeitwort thun, die heute in der prosaischen Schriftsprache beanstandet, in der poetischen Diction aber immer noch nicht aufgegeben ist.“ So Dreves Arch. S. 30.

Zunächst wollen wir constatiren, daß die Behauptnng des P. Dreves, diese Formen seien „weniger häufig“ als die sub Nro. 1 angeführten, unrichtig ist. So kehrt z. B. han statt haben im Dreves'schen Gesangbüchlein dreimal wieder (60^{1}, 103^{1} und 105^{4}). Das Hilfszeitwort thun aber kommt bis zum Ueberdruß häufig vor. Von Seite 48—50 thuts 3 mal thuten, im Lied Nro. 3 auch 3 mal, in Str. 3 allein 2 mal,**) „Geben“ statt „gegeben“ kommt auch wiederholt vor.

*) An dieser Stelle hat Dreves geändert, ohne Rücksicht zu nehmen auf den Stabreim: „Das himmlisch Heer im Himmel singt“, und ohne daß hier eine Aenderung zwingend notwendig gewesen wäre. Warum also an anderen Stellen so ängstlich, Herr Pater?

*) Dreves belehrt uns (Proleg. S. 109) die Härten und Elisionen in unseren alten Liedern gleichen der steifen Haltung oder dem knitterigen Faltenwurf alter Gemälde, was aber nicht richtig ist. Die steife Haltung und der knitterige Faltenwurf sind in der Regel wohlbegründet. Der knitterige Faltenwurf z. B. bewirkt Leben und reicheres Farbenspiel, reizende Licht- und Schattenwirkungen. Was aber die Härten und Elisionen in den Liedern?

**) In Nr. 141^{5} rührt „thut“ nicht vom Originale her, sondern von P. Dreves — so „brünstig“ „thut“ Dreves die Archaismen lieben.

Was die Berufung auf die neuere Literatur betrifft, so dürfte hier das Gleiche gelten, wie das hierüber sub Nro. 1 Gesagte. Duo faciunt idem et non est idem. Z. B. wenn Gretchen im Kerker singt:

„Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat,
„Mein Vater, der Schelm, der mich gessen hat,
„Mein Schwesterlein klein hub auf die Bein" 2c.

so dürfte doch denn — quantum sapio, quantum capio — zwischen diesem Liedchen einer geistesumnachteten Gefallenen und zwischen einem Kirchenliede ein kleiner Unterschied sein; ebenso zwischen Kirchenliedern und Liedern, die auf allen Gassen gesungen werden, wie: „Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern findst du nit." Solche weltliche Volkslieder erscheinen sozusagen im Werktagskleidchen, meist „leicht geschürzt", im Négligé des Volksdialectes, was sich gar nicht übel ausnimmt; Kirchenlieder dagegen, gesungen zum Lob und Preis des Allerhöchsten und an „ehrfurchtgebietender Stätte" sollten doch wohl stets im Feierkleide erscheinen.

Außerdem muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß in Göthe's, Uhland's 2c. Gedichten und besonders in ihren Liedern diese veralteten Formen lange nicht so oft wiederkehren, wie aus der Dreves'schen Sammlung (Arch. S. 30 ff.) geschlossen werden könnte. In den Werken der neueren Dichter kann man viele Seiten, ja halbe und ganze Bände durchlesen, bis man wieder auf einen — in der Regel ziemlich erträglichen — Archaismus stoßt, während im Dreves'schen Gesangbüchlein fast alle Lieder mit Archaismen förmlich gespickt sind. Daher sind bei den neueren Dichtern die Archaismen nicht unangenehm, weil „rari nantes", wie seltene „harte Bröcklein oder Krachlen auf der Erbsensuppe", während man sich an den schauderhaft vielen „Krachlen" des „O Christ, hie merk" fast die Zähne ausbeißt. Nehmen wir als Beispiel eine einzige Strophe, an der P. Dreves absolut nichts geändert wissen will:

„Ein Kindelein so löbelich
Ist uns geboren heute
Aus einer Jungfrau säuberlich,
Zu Trost uns armen Leuten.
Wär' uns das Kindlein nicht gebor'n
So wär'n wir allzumal verlor'n;
Das Heil ist unser aller.
Ei, du süßer Jesu Christ,
Der du Mensch geboren bist,
Behüt' uns vor der Hölle."

Also 1) fünf unerträgliche Archaismen: löbelich, säuberlich, gebor'n, wär'n, verlor'n; 2) der spottschlechte Reim: aller — Hölle, der mangelhafte Reim: heute — Leuten, der reiche Reim: löbelich — säuberlich; 3) zwei ganz ungewöhnliche Ausdrucksweisen: a) der du Mensch geboren bist, b) das Heil ist unser aller. Dazu noch 4) das curiose „ei". Und das Alles in einer einzigen Strophe! Hiezu wird selbst der sehr belesene P. Dreves unter Mithilfe ebenso belesener Ordensgenossen aus der neueren classischen Lyrik kaum ein einziges Pendant zu finden im Stande sein.

3. „Daran schlösse sich als III. Classe von Archaismen der Gebrauch ungewöhnlicher Casusendungen, z. B. Herre, Herze, Fraue statt Herr, Herz, Frau, „auf der Erden" statt „auf der Erde."

Da Rechthaberei und Eigensinn uns ferne liegen, so wollen wir Herrn P. Dreves die Freude bereiten, diese Formen als minder unleidlich samt und sonders zu acceptiren; möchte dafür der sehr verehrte Herr nur ebenso bereitwillig uns entgegenkommen und uns die Freude bereiten,

4) die geradezu anstößigen veralteten Ausdrücke rücksichtslos aus seinem Büchlein zu eliminiren. Zu dieser Operation sei wiederum eine Meditation über 1. Cor. 8 dringend empfohlen.

„Weitaus das schlimmste Wort in dieser Klasse" — meint P. Dreves — sei den „Puristen" das Wort „Glast". Wer sagt denn das? Das sagt nur Dreves, um von vornherein gegen die „Puristen" Stimmung zu machen. Nein, Herr Pater, „Glast" ist jedenfalls das unschuldigste Wörtlein, das ruhig und unbeanstandet stehen bleiben mag.*) „Weitaus das schlimmste Wort" ist vielmehr das Wort „Brunst", denn dieses Wort hat — wenigstens vielerorts — nur noch eine schlechte Bedeutung. Im Volksmunde redet man wohl nur noch von der Brunst gewisser Thiere z. B. der Hunde und Hirsche. Wenn Daumer und Kerner das Wort gebrauchen — habeant sibi. Die citirten Verse von Daumer und Kerner sind keine Kirchenlieder für das gesamte Volk. In einem Gesangbuch für das gesamte Volk, unter dem nicht blos Schafe sind, sondern leider auch Böcke, ein Wort mit anstößiger Bedeutung passiren lassen, scheint

*) Obwohl „Glanz" im Quellenwerke (Kehrein I. 272') den Vorrang hat: „O Herr, durch deines Liechtes glantz", also wohl „altmodisch" genug gewesen wäre.

uns ein scandalum und Anlaß zu unzähligen Scandalen zu sein. „Irgend ein Flegel“ fängt den Scandal an, und tausend Flegel setzen ihn fort. Und wenn Dreves die Ansicht äußert, „nicht der gemeine Mann, der Bauer und Handwerker, nicht die Schuljugend nähmen an dergleichen Ausdrücken Anstoß (Arch. S. 2), sondern nur wir unwissende „Puristen“, so möchten wir uns die Frage erlauben, ob denn der gelehrte Hymnolog und unermüdliche Forscher Dreves mit dem Volke stets in so unmittelbarer Berührung stand, um darüber so sicher urteilen zu können? Gibt's denn überhaupt noch ein so naives Volk, wie es Dreves sich vorstellt? Gebt doch Antwort, ihr Herren Katecheten und Seelsorger innerhalb und außerhalb der Gesellschaft Jesu! Ist denn Volk und Jugend heute nicht fast überall verseucht, corrumpirt, von der Corruption wenigstens mehr oder weniger angefressen?

„Aber — fragt P. Dreves — „verhält es sich denn mit dem Worte „Liebe“ anders? Ja wohl, Herr Pater, gänzlich anders. Das Wort Liebe hat annoch allgemein einen guten und sehr guten Klang und kein Mensch denkt bei dem Worte „Liebe Gottes und des Nächsten“ auch nur entfernt so unwillkürlich an eine sündhafte Liebe, als bei dem Worte „Brunst“. Auch „keusche Brunst“ machts nicht besser, wie Dreves meint, eher noch schlimmer, weil der Schatten hart neben dem Lichte von diesem nur um so mehr absticht, d. h. die „keusche Brunst“ sofort an die unkeusche Brunst erinnert. Und wenn „Brunst“ so unverfänglich sein soll, warum läßt es Dreves 7[1] fallen? Hat vielleicht „Der Hirsch“ hiezu veranlaßt? Also! — Und endlich, was verliert denn z. B. das Lied 34[7] an poetischer Schönheit, wenn die „keusche Brunst“ umgewandelt ist in „Liebesglut“? — Nichts da! ruft Dreves, das wäre „nur ein neuer Fleck auf altem Kleide“. Also: Fiat archaismus, pereat mundus! Archaismus muß sein und das fünfmalige Brunst (34[7]. 68[4].*) 102[4]. 80[1] und 80[3]) muß stehen bleiben, ob auch Alles darüber in die Brüche ginge, ob auch „von der lieben Jugend“, von dem „muthwilligen Völkchen“ darob „gekichert“ und „gelacht“ wird, und wer weiß wie oft und wie lang! Lacht sie nicht über die „Brunst“, meint Dreves, „so wird sie über etwas anderes lachen und wir wären übel daran, wenn wir das Alles abthun müßten.“ Es wird ja am Gymnasium sogar über „Die Kraniche des Ibikus“ gelacht (Archaism. S. 60), warum sollte nicht auch coram sanctissimo über die „keusche Brunst“ gelacht werden dürfen, wenigstens „ein paar Mal“ — meint P. Dreves, S. J. — —

„Nun käme das Wort „Maid“ an die Reihe.“ Um dieses Wort zu retten, müssen wieder die modernen Klassiker in die Schranke treten, bekehren uns aber durchaus nicht. Und warum nicht? Quod licet bovi (Herder, Göthe u. a. profanen Klassikern), non licet Jovi (Kirchenlied). Das Wort „Jungfrau“ hat bis dato wohl überall einen gewissen Nimbus. Den hatte im Mittelalter auch das Wort „Maid“. Den hat es aber verloren. Auch eine Gefallene wird noch Maid genannt*) und wenn „Maid“ nach Wigand im 18. und 19. Jahrhundert oft (also nicht immer) dichterisch Jungfrau, besonders keusche, reine, bezeichnet, so haben wir in jenen Fällen gegen das Wort „Maid“ nichts einzuwenden, wo zur Not auf den Nimbus verzichtet werden kann. „Der Wirtin Töchterlein“ von Uhland: „ach lebtest du noch, du schöne Maid“ und ähnliche Maidle brauchen den Nimbus im Liede nicht absolut, können also mit einem Wort fürlieb nehmen, mit dem auch zweifelhafte Jungfern bezeichnet werden. Maria, die Reinste, aber braucht den Nimbus unbedingt, und darum „wird die alte Leier so lang gekratzt“, Herr Pater, bis das achtmalige „Maid“ aus dem Kirchengesangbüchlein ausgekratzt ist. In einem Kirchenliede mögen wir nicht einmal das Muth'sche „Himmelsmaid“. —

Dasselbe gilt von dem Worte „Mär“, das im „O Christ, hie merk“ öfters wiederkehrt (10[5], 13[3], 17[2],**) 150.) In Archaism. S. 40 erwähnt P. Dreves, daß dieses Wort

*) Zu Nro. 68 ist zu bemerken, daß „Brunst“ hier von P. Dreves herrührt. Im Originale steht das Wort nicht. Dreves hat den Grundsatz: „Nur keinen neuen Fleck auf ein altes Kleid setzen“! (Proleg. 82 uud 89.) Nach diesem Grundsatze hat er hier das Wort „Brunst“ gewählt. Ein „neuer Fleck“ ist das allerdings nicht, er ist vielmehr sehr alt, aber auch sehr schmutzig und übelriechend.

*) Vergl. Uhlands Ballade „vom treuen Walther“; „Wen seh' ich hier, die falsche Maid“ ... „Da lieg' ich arme Büßerin“.

*) Nach Dr. W. Hoffmann's deutschem Lexikon bedeutet das gleichlautende „Mähre“ im Volksdialect „Hure“. Wenn nun Dreves singt: „Hört zu der neuen Märe“ (17[2]) oder: Die Hirten „erfuhren neue Märe“ (10[5]), welch ein erbaulicher

sogar in dem Puttkammer'schen Büchlein „Regeln und Wörterverzeichnis für deutsche Rechtschreibung" enthalten sei, übersieht aber im heiligen Eifer für die Archaismen, daß auch die Bedeutung des Wortes „Mär" = Sage in Parenthese beigefügt ist. Demnach ist die Apathie gegen „Mär" wohlberechtigt, nicht „Hexenangst" vor dem Wort, sondern Scheu vor dem leichtmöglichen Aergerniß, daß „Mär" im Sinne von „Sage", Märlein, Fabel könnte aufgefaßt werden. Oder was läßt sich leichter auf's Gewissen nehmen, durch Verzicht auf die „eindringliche und hinreißende" Wiederholung „viel der guten Mär" eine Liedstrophe zu „ruiniren" oder durch ein dogmatisch heutigen Tags etwas bedenkliches Wort den Glauben, wenn auch nur in einer einzigen schwachen Seele, zu schädigen? Sind denn wir für das Lied da oder das Lied für uns?

Ferner klingen folgende Ausdrücke mehr oder weniger anstößig:

1. Schließ' auf ihm deines Herzens Fensterlein,
   Zu dir will er sich neigen, wohl unters Herze dein. 5[1].
2. Der hl. Geist sie auch umgab, da hat die Magd empfangen. 3[6].
3. Klein Kindlein ohne Mann. 6[5]. 20[6]. 21[2].
4. Zu Bethlem in der Scheuer. 3[7].
5. Säuberlich 10[1]; sauber 101[4]; säubert ihn. 55[8].
6. Madlene 58[4], 60[6]; Johann 135[1]; Peter 138[6mal]; Simon der Alt'. 127[3].
7. Mit Sporn und Stiefel. 48[2].
8. Mit Spießen. 50[2] und 47[2].
9. ein Gang durchs bitt're Kraut. 51[1].
10. mein Gärtner fein. 60[8].
11. Durch Dünn und Dick. 46[3].
12. Verspottet ward'st mit Backenstreich,
    Geschlagen schwarz, braun, blau u. weich. 46[4].*)
13. Da gehts mit dir gleich als zum Tanz. 101[7].
14. Der Puls will nimmer laufen,
    Da kommt die Not zu Haufen. 145[3].
15. Schwitzt über dir. 149[6].
16. Die Lieder 17, 24, 46, 60, 95, 140.

Ad 1. Was Dreves zur Entlastung dieser Zeilen gegen Ditges vorbringt, genügt nicht. Schon das Wort „Fensterlein" erinnert unwillkührlich an das Lied: „Brauchst mir nit vor's Fenster z'stehn", erinnert ans „Fensterln", an jene juvenes, die der „wunderschönen Maid" vor's Fenster stehen und, wenn sie „aufschließt", auch einsteigen!! Von den zwei letzten Zeilen sagt Ditges mit vollem Recht, sie seien „rückhaltslos offen", Dreves dagegen, sie seien „eine äußerst zarte und züchtige Umschreibung, und wenn mein Recensent und ich acht Tage Bedenkzeit erhielten, wir würden denselben Gedanken nicht inniger und sinniger zu umschreiben im Stande sein." Dazu braucht's aber wohl nicht einmal acht Minuten; dazu genügt ein Blick auf Luc. 1, 35: „Der hl. Geist wird über dich herabkommen und die Kraft des Allerhöchsten wird dich überschatten; darum wird das Heilige, welches aus dir geboren werden soll, Sohn Gottes genannt werden." Das ist die einzige „zarte und züchtige Umschreibung", der Liedervers aber, von dem wir handeln, kann Anlaß werden zu Blasphemie und Scandal. Animae candidae stoßen sich wohl auch an diesem Liederverse nicht, denn „reinen Seelen ist Alles rein", aus dem Volksgesangbuch singen aber auch etliche animae sordidae. Also „werft das Heilige nicht den Hunden vor und die Perle nicht den Schweinen". Matth. 7, 6. — Die von Dreves citirten Stellen aus Hosanna 356, Benedicite 398, 226 und 242 sind ganz unverfänglich, denn „dunkel ist der Rede Sinn". „Gebenedeit ist die Frucht deines Leibes" ist 1) Wort Gottes, was obige Liederverse nicht sind und wird 2) von Kindesbeinen an gebetet, zur täglichen Gewohnheit, so daß es lange nicht derart zur Reflexion reizt, wie ein selten gesungener Liedertext.

Ad 2. Der hl. Geist sie auch umgab. Da könnte Einer fragen: Wer noch?! — Abgesehen davon scheint es uns indecent, dieses hl. Geheimniß in solcher Weise zu besingen. (Matth. 7, 6.)

Ad 3. „Klein Kindlein ohne Mann". Dazu bemerkt Dreves: „Wenn ich nicht mehr sagen (sollte heißen: singen) darf, Maria hatte ein Kind, aber keinen Mann, was darf ich dann überhaupt noch sagen?" — Das möge P. Dreves von seinem Ordensgenossen P. Deharbe lernen. P. Deharbe fragt in seinem Katechismus: Hatte Jesus auch einen Vater? Antw.: Als Mensch hatte Jesus keinen Vater. Wer war denn der hl. Josef? Antw.: Der hl. Josef war nur der Nähr- oder Pflegevater Jesu. Punktum. Das ist vollkommen genügende Belehrung über das reinste Geheimniß unserer hl. Religion. Und das ist decenter als: „Klein Kindlein ohne Mann"; „die ohne Mann geboren hat",

---

Sinn kann dann unterstellt werden! Nach Dreves ist aber die Furcht vor dergleichen Scandalen nur pure, pure Hexenangst.

*) In einer „andern Passion" (Kehrein I. 358[4]) heißt es noch geschmackvoller:
„Sein Haupt und Antlitz schlugen weich,
Gelb, grün und schwarz, braun, blau und weich."

„gebar ohn' Mann das Kindelein." — Zu singen braucht man das ebenfalls nicht; man sollte überhaupt in dergleichen Dingen strenger verfahren und alles Indecente in den Liedern wie in der Malerei, wenigstens kirchlichen, verurteilen. Recht hat Dreves, wenn er bemerkt, nackte Bambino's seien nicht blos zur Zeit der Renaissance Mode gewesen; aber Unrecht hat er, wenn er meint, „wer sich daran stößt, dem ist platterdings nicht zu helfen, der stößt sich eben überall und wird sich, wenn das Bambino überpinselt ist, am Crucifixbilde stoßen." (Arch. 53.) Auch in diesem Betreff bitten wir Herrn P. Dreves, das Einschlägige in der vortrefflichen Aesthetik seines Ordensgenossen, des seligen P. Jungmann nachzusehen (Ästhetik II. Aufl. S. 382—414.) Dort wird er finden, wie „zu helfen ist". Getraut er sich nicht, das nackte Bambino in dem köstlichen Bilde zu überpinseln, so stelle er es wenigstens nicht öffentlich zu Schau, auf keinen Fall in einer Kirche, sondern reponire es in einem Museum, und ebenso lasse er alle anstößigen alten Lieder, wenn er sich nicht getraut, das Indecente zu ändern, ruhig in den Gallerien von Kehrein und Wackernagel.

Ad 4. Die „Scheuer" klingt ganz unerhört, ist ein unicum, denn immer und überall ist die Rede vom Stalle zu Bethlehem; ist unbiblisch, denn die „Krippe" steht im Stall und nicht in der Scheuer; ist anstößig, denn es erinnert leicht an den Provincialismus „Scheuernpurzler"; ist nur gewählt in Rücksicht auf den „Phönix im Feuer", ein Symbol, das hier nicht einmal recht stimmt. Der Phönix ist Sinnbild der Auferstehung, nicht der Menschwerdung Christi. Vergl. Symbolik von J. Kreuser S. 236; Symbolik von W. Menzel II. 227 ff.

Ad 5. „Säuberlich". O du ehrwürdiges, reizendes Wörtlein! „Kein einziges Gesangbuch hat seine Finger von dir gelassen, und doch heißt das Wort „sauber" auch heute nichts anderes, als rein." (Arch. S. 34.) Ganz richtig, Herr Pater! jedoch nur äußerlich rein. Das sagt ja gerade „der böse Wigand". Sauber und säuberlich bezieht sich nur auf das „Aussehen", nur auf das „angenehme Äußere" ohne Schmutzflecken und Schlampigkeit. Säuberlich kann man also eine reinliche Köchin selbst dann nennen, wenn sie in mehr als ein halbes Dutzend Dragoner verliebt ist, sofern sie nur einen Abscheu hat vor Schmutz- und Rußflecken an Gesicht und Händen und nicht gar zu sparsam ist im Gebrauche von Seife und Waschwasser. — Demnach bedenke man die empörende Impietät sämmtlicher „Puristen" und Gesangbuch-„Macher", daß sie von dem kostbaren Wort (das früher wohl auch Seelenreinheit bezeichnete), auf die allerreinste Gottesmutter angewendet, heute nichts mehr wissen wollen, trotzdem Dreves dictatorisch zuruft: „Hands off!" und apodictisch erklärt, es müsse „um jeden Preis" stehen bleiben (Arch. 17) und trotzdem Bone erklärt hat, wer sich daran stoße, der „habe das Gleichgewicht verloren". Nun bitten wir unverbesserliche und verstockte „Puristen", P. Dreves wolle sich gefälligst die neueste Auflage von Bone's Cantate S. 26 ansehen. Dort wird er zu seinem Schrecken finden, daß selbst Bone „das Gleichgewicht verloren" und jetzt „reiniglich" sagt statt „säuberlich". Nunmehr haben Alle „das Gleichgewicht verloren": Bone, Benedicite, Hosanna, Walter, Mohr 2c. 2c. nur Dreves nicht. — Wem fällt da nicht jener Mann ein, von dem die Studenten singen: „Grad aus dem Wirthshaus nun komm' ich heraus"?*) Alles hat in den Augen dieses Mannes das „Gleichgewicht" verloren, er allein nicht. Berauscht vom Geiste des alten Kirchenliedes sieht der gute P. Dreves nur Schönheiten, wo alle Anderen Anstößiges sehen; sieht er nur Vollkommenheit, wo alle Anderen Mängel erblicken. Wie gewisse Mütter vor lauter Affenliebe blind sind gegen die Fehler ihrer Lieblinge, so ist der strenge Kritiker Dreves die Nachsicht selber, sobald es sich um seine Lieblinge, die Archaismen handelt, gegen die er nur „mit Zittern und Zagen" vorgeht, nicht „ohne bei jedem Strich den alten Meistern innerlich Abbitte zu leisten". (Proleg. 83.) Während gerade er bei den „Puristen" „Mücken seihet", schluckt er archaistische „Kameele" mit bewunderungswürdiger Grazie hinunter. Auffallend ist übrigens, daß er das nämliche archaistische „Kameel" „säuberlich" an einer anderen Stelle, wo es doch ebenso appetitlich war, nicht hinunterzubringen vermochte:

*) Das gäbe ein würdiges Seitenstück zu der von Dreves, Musica sacra, Nro. 6 S. 82, in Aussicht gestellten Vignette „Müller, Esel und Sohn". Sollte der Verleger der II. Aufl. des „O Christ, hie merk mit sehr starken Archaismen" keine Originalzeichnung hiezu erstellen wollen, so fände sich das passende Bildchen im „Wachholdergeist" von Alban Stolz. 1879. S. 29.



Kehrein II. 640.
„Darauf spricht Jesus wunderlich:
Ich bin schwarz und doch säuberlich.“

Wo ist da noch Consequenz? Ist überhaupt auf dem Dreves'schen Standpunkte Consequenz? **Alles, gar Alles, was Dreves zu Gunsten der Archaismen vorbringt, läßt sich mit derselben Logik gegen alle seine eigenen Bearbeitungen und Abänderungen des alten Liedes anwenden** und consequent wäre nur entweder eine vollständige Umschaffung des alten Kirchenliedes nach heutiger Anschauung und Sprachweise oder der unerbittliche Grundsatz: das alte Lied bleibt durchweg und bis ins kleinste Detail, wie es ist, und unsere Gesangbücher, unsere Sänger, unser Volk haben es wortwörtlich aus Kehrein, Hoffmann, Wackernagel 2c. zu acceptiren.

„Säubert ihn“ dürfte in Nro. 55 mit Ablegung archaistischen Eigensinnes besser: „reinigt ihn“ lauten. „Sauber“ in Nro. 101 ist nicht gut. Denn „sauber“ bedeutet nach Wigand nur **äußerliche** Reinheit.

Ad 6. Mit Recht tadelt Kaplan Ditges den „Peter“, weil „Petrus“ voller, feierlicher, hieratisch würdevoller und kirchlicher klingt. Allein „**Peter gefällt mir***) — sagt Dreves — „sogar besser als „Petrus“, weil er deutscher geworden ist.“ Ebendarum „gefällt“ ihm, wie es scheint, auch „Johann“ besser als „Johannes“, „Madlena“**) (warum nicht lieber gleich „Lene“?) besser als „Magdalena“. Wundern muß man sich, warum ihm „Hans“ nicht besser „gefällt“ als „Johann“; warum er „Michael“ schreibt und nicht „Michel“, warum „Josef“ und nicht „Sepp“, warum Ignatius und nicht „Nazi“.

Ad 7. Die „Spor'n und Stiefel“ können in dem furchtbar ernsten Liede und mitten in der schauerlich ernsten Strophe nur komisch wirken; wer das nicht fühlt, der hat einen Archaismenrausch und jedenfalls „das Gleichgewicht verloren“.

*) „Gefällt mir“ ist sehr bezeichnend. Geschmack oder Grundsatz? Und wenn Grundsatz, warum „gefällt“ in Nro. 150[1] „Sanct Petrus“ wieder besser, als „Sft. Peter“; in Nro. 61[5], „dem Petro“ besser als „dem Peter“? Eiserne Consequenz!

**) Das Orignal hat „Magdalena“. Hoffm. 16[1. 6. 10.] „Madlena“ ist Drevesisch.

Dreves 51[7].
„Darauf fällt Jesus also ein:
Schwarz bin ich zwar, doch bin ich rein.“*)

Ad 8. „Spieß“ sagt man heute von der Waffe des Nachtwächters und der Köchin, auch erinnert der Spieß sofort an „Spießbürger“, Spießgesellen und ähnliche komische Gestalten. Also: „Speer“ und „Lanze“, wenn man bitten dürfte.

Ad 9. „Durch's bitt're Kraut“. Auch Bone, dessen Weise, die alten Lieder zu behandeln, von Dreves selber als eine „feine, geschmack- und pietätvolle“ gerühmt wird, (Proleg. S. 8), hat das „bitt're Kraut“ so unverdaulich gefunden, daß er deswegen die ganze Strophe radical geändert hat.

Bei den folgenden Worten: „da ich's getragen hab'“, könnte (e)'s auf das Kraut und das Kreuz bezogen werden — ein weiterer Grund, das Kraut auszureißen.

Ad 10. „Mein Gärtner fein“ klingt ungefähr so zärtlich wie Uhland's: „Viel Dank, du Schäfer mein“ oder „mein Liebchen fein“.

Ad 11 und 12. Diese Trivialitäten gehören einem Liede an, auf das man füglich ganz verzichten könnte. Vergl. Ad 16 f.

Ad 13. „Da geht's mit dir (Herz Jesu!) gleich als zum Tanz.“ — Quid dicam vobis? Laudo vos? In hoc non laudo, denn das Gleichniß vom Tanz gehört so wenig in ein Herz-Jesu-Lied, wie ein Herz-Jesu-Lied auf den Tanzboden.

Ad 14. Das sind alltägliche Redensarten, passen in ein feierliches Kirchenlied, wie ein Bauer ins Presbyterium.

Ad 15. Ditges hat Recht. „Schwitzt“ ist widerwärtig, wenigstens im Liede, weniger im Gebete. Aber Dreves findet dergleichen Ausdrücke „plastisch, bezeichnend, treffend“ und will keinen „abgetragenen und verschossenen“ an dessen Stelle. (Archaism. 56 ad f.) Warum hat er aber 46[5] den „plastischen, bezeichnenden, treffenden“ Ausdruck „zermetzget“ gestrichen und den „abgetragenen und verschossenen“ Ausdruck „zermartert“ eingesetzt? Wo blieb in diesem Falle das „unerbittliche“ Festhalten am obersten Axiom? Und warum hat er nicht so „plastische, bezeichnende, treffende“ urwüchsige Verse stehen lassen wie:

*) Ob das „nigra sum, sed formosa“ populär werden kann, ist mehr als fraglich, ganz abgesehen davon, daß es gar nicht hieher gehört.

„Kein Ader ganz, kein sonder Loch,
„Kein Aug, kein Ohr, ein Dorn drin stoch:
„Daß aus dem Haupt das Blut herfloß,
„Durch Mund und Nas herausserschoß,"

oder: „Unter des Kreuzes Äste, da schenkt man Cypernwein,
Maria ist die Kellnerin, die Engel schenken ein.
Deß soll'n die lieben Seelen von Minne trunken sein." —

oder: „Ein blinder Jud', der stach ihn also sehr."

oder: „Das Fleisch wird stinken wie ein Aas,
Kein Mensch mag bei dir bleiben,
Man wird verstopfen Mund und Nas
Dich aus der G'meind' vertreiben ....
Im Grab verborgen warten dein
Die Krotten und viel Schlangen,
Die werden dort dein Hausg'sind sein
Dich grüßen mit Verlangen" rc.

oder: „Wird dir den Garaus machen."

oder: „In der Lieb ersoffen."

Das sind doch auch recht „plastische, bezeichnende, treffende Ausdrücke" und doch hat Dreves sie gestrichen. Warum? Weil sich Dreves eben auch vom Geschmacke leiten läßt und nicht ausschließlich von seinem obersten Grundsatze. Ergo sollte er, was ihm beliebt. auch Andern nicht übelnehmen.

Ad 16. Das Lied

a. Nro. 17 ist zwar eins der süßesten Lieder, vom „philisterhaften" Schreiber dieser Zeilen unzähligemal gesungen — ob aber Kirchenlied?? — Jedenfalls eignet es sich nur für Sologesang. Oder, wie müßte sich's denn ausnehmen, wenn das ganze Volk sänge: „ein tiefer Schlaf **mich** (Sänger) überfiel", „**mir** träumte" u. dgl.? daß es bei öffentlichem Gottesdienste nicht gesungen wurde, dürfte aus ff. Worten der Strophe 33 mehr als wahrscheinlich sein:

„Hiemit bin ich vom Schlaf' erwacht,
Wollt' Gott, der Traum käm' alle Nacht,
Ich wollt bis sieb'ne schlafen." —

b. Nro. 24 ist nur nach dem Texte von Bone genießbar. Die erste und sechste Strophe im Büchlein von Dreves ist Tändelei, kinderschulmäßig, „die Kinder mit zu schweigen oder einzuwiegen". (Wackernagel III. S. 1152 ff.)

c. Aus Nro. 60 müßte ausgekratzt werden: han,*) salben thun, am Leib und allenthalben (denn wo noch außer „am Leib"?), Fräulein,*) Madlena, nit, Gebär' (= Gebärde!), der famose „Gärtner fein" — oder das Lied bleibt besser ganz weg, andernfalls „wird das Lachen (nit) werden teu'r".

d. Aehnlich verhält es sich mit 95[1.5.6.7].

e. Auch St. Ignatius „den Kriegshauptmann fein" (140)

Schenk' man der G'sellschaft Jesu allein,
„Für die ihn Gott
„Gerüstet hot."
Zwar schätzen wir ihn gar „nit g'ring"
Da er vollbracht viel große Ding';
Man könnt' erzähl'n von ihm erstaunliche „Mär",
Drum „thun" wir ehren ihn gar sehr,
Doch „thun" wir fürchten, es werd' g'lacht
Was stets d' Erbauung z' Schaden bracht.

f. Nr. 46 nimmt sich im Originale aus wie ein grelles, buntscheckiges Bild, gemalt mit blutrotem Zinnober, giftigem Chromgelb und purem Ultramarinblau und Alles so entsetzlich realistisch, die ganze Marter des Herrn eine so grausige Metzelei, daß es selbst dem „unerbittlichen" P. Dreves viel zu bunt gewesen. Aber auch in seiner „Bearbeitung" ist's noch abstoßend und läßt sichs nun einmal nicht singen, sondern höchstens mit Entsetzen betrachten. In der Fassung von Bone mag man sich's gefallen lassen, das „volle Faß" könnte man aber auch da als eine übergroße Hyperbel entbehren.

Nicht unerwähnt soll ad 46 bleiben, daß im Originale (Kehrein I. 370[6]) „Purpurkleid steht, im „O Christ, hie merk": „Purpelkleid". Päpstlicher als der Papst!

5. Zu den bisher erwähnten, meist geradezu unerträglichen Archaismen, kommt noch eine Reihe von solchen, die wir — weil nachgiebig und weitherzig — nur als **Sonderbarkeiten** bezeichnen und wenn es gerade sein muß, mit in den Kauf nehmen wollen — gerne freilich nicht:

---

*) Auch „wagen wir" (Vergl. Arch. S. 31.), den „wundervollen Vers": „Gedenk daran, daß ich dich **han** gedacht hiemit zu ehren" 105[4] in der Fassung: „Gedenk daran, daß ich dich **hab`**" rc. fast ebenso „wundervoll" zu finden und mit uns wohl alle, welche in die Archaismen nicht geradezu vernarrt sind.

*) Im Original (Hoffmann 16) kehrt das Wort „Fräulein" (Fröulin) viermal wieder. Dreimal hat es Dreves gestrichen, einmal hat er's stehen lassen — in Rücksicht natürlich auf die Consequenz und den „obersten Canon". —

a. „Ohn' dich zum Reich hat keiner Fug." 7[8].
b. „Wem immer solches wohlgefall", 13[7]. Das protestantische*): „Friede auf Erden, den Menschen ein Wohlgefallen." —
c. „jetzund" 22[2], 66[5].
d. „in deiner Seite frohn." 41[2].
e. steigt sein eben 47[4]. — „Daran man steiget eben" wird nicht unpoetischer sein, auch „altmodisch" genug.
f. „Vor Felsen empfindest du minder: Sie sprangen, der Vorhang zerriffe." 50[4].
g. „Jetzt Freud' vom Haupt bis auf die Füß." 67[2]. Curios.
h. In Gottes Namen fahren wir. 68. Warum nicht: „wallen wir", oder: „In Gottes Namen wallfahren wir"? (Wackernagel II. 683.) Geht es denn gar nicht, ohne für jedes Lied eines Commentars zu benötigen?
i. „Ist billig Endschaft geben." 91[1] u. [3].
k. „Dies Fleisch all Gut, Gott's Fleisch und Blut begreifen thut." 92[1].
l. „Gesegn' uns . . . das rosenfarbne Blute." 95[5].
m. „Ein' Jungfrau . . . . hält mich in Haft mit Liebeskraft." 104[1].
n. „In ihrem Gebete, darin sie saß." 125[1]. Wo steht denn das? „Saß" ist störend, weil gegen alle Tradition, nach welcher Maria in diesem Momente kniete und nicht saß.
o. „Es ist vergeben" statt vergebens. 143[2]. „Vergeben" heißt verziehen.

Daß wir diese Sätze anders wünschten, verübelt P. Dreves gewiß nicht, wenn er bedenkt, daß er selber andere, die nicht minder sonderbar sind, trotz seines „cardo rerum" verbessert, wenigstens geändert hat, z. B. „Hilariter, hilariter"! Nro. 63. — „Jetzt freuden= freuden= freudenvoll" 66[2]. (Das scheint uns übrigens schöner zu sein als die „Verbesserung" von Dreves: „Jetzt bist du freuden= freudenvoll." — Ferner: „Voll Trauerniß, voll Bitterkeit." 53[2]. — „O Brunn der Lieb', o Honigfluß" 53[5]. „Den Tod schmecken." 146[6]. „Kindelein". 47[15]. 2c.

6. Nicht minder unerträglich als die obengenannten Archaismen sind die sehr vielen **spottschlechten Reime**.*) Auch hier wieder mild und nachgiebig bis zum Exceß, wollen wir von der **Legion** von fehlerhaften Reimen, die keinem neueren Dichter ungerügt hingingen, kaum Erwähnung thun, weil eben der Liederinhalt durchweg köstlich, hochpoetisch, tiefempfunden und tief ergreifend ist. Kann man einen edeln guten Menschen lieben, wenn auch sein Äußeres nicht ganz glatt und normal ist, warum nicht ein Lied mit fehlerhaften Reimen wie z. B. Gott — Bot (110), Herrn — begehr'n (87), Herre — nähre (97), Herren — ehren (84), Herren — mehren (85), Herren — wehren (88) Davids Herr — hat der Herr (76), Himmelfahrt — Hinnenfahrt (75), Noth — Spott u. dgl.? — Transeat! Indulgentiam, absolutionem! Wir wollen in der Toleranz uns von Niemanden übertreffen lassen. Dagegen eine zu starke Zumuthung sind doch — wenn man nicht vollständig verrannter Altertumsfanatiker ist — folgende 55 — sage in Worten in einem Gesangbüchlein von 150 Nummern — fünfundfünfzig geradezu spottschlechte Reime:

Hat — Gott (5mal wiederkehrend 1. 13. 17. 84. 118.); Christi — friste 3. 8; Gott — Rat 4; willst — mild 7[5]; sperrt — wird 7[9]; Scharen — klare 10[2]; Boten — töten 10[5]; Geburt — dort 13[15]; Händen — Lande 16[8]; ferne — Mähre 17[2]; Magd — hat 20[6]; Herr — fern 22[5]; schön — Kron 25[2]; Sinn — ein 25[6]; Gebühr — Creatur 30[8]; Erbarmen — Arme 32[3]; schöne — Krone 32[5]; Sohn — Mon'(d) 37[3]; Christus — bist du 41[2]; süßiglich — Himmelreich 42[2]; ewiglich — Himmelreich 70[3]; Tod — hat 44[17]; wahr — schwer 51[2]; Augen — schauen 55[2]; erstanden — zergangen 56[2]; uns — Gunst 56[5]; Glauben — Vertrauen 69; Luft — Sucht 71[2]; hl. Geist — Christenheit 75; Dreifaltigkeit — hl. Geist 76; Gott — Gut 80; frauen — Glauben 84[2]; Blut — Not 89[1]; trug — Blut 90[2]; kleine — meinet93[1]; Dornen — verloren 105[1]; Gott — Bot 110[4]; wohnen — tönen 110[7]; Sohn — schön 111[2]; getragen — Schaden 111[2]; Wort — zart 111[3]; Evae — salve 112[3]; schön — Thron 120[1]; Gesetz — Schatz 121[2]; Wunder — besonder 121[2]; kommen — Blumen und gerne — Herren 125; Kniee — Marieen 125[7]; Wählt — Welt und Geruch — G'nug und Dank — lang 137; Sohn — thun 147[5]; schlafen — Straßen 148[1]; weinen — freuen 150[5]. —

Zu Gunsten der alten Sänger muß indes bemerkt werden, daß nicht so gesungen wurde, wie die Textbücher lauten, sondern im Dialect, also hot statt hat, Mahd statt Magd, Himmelrich statt Himmelreich u. s. w. Singt man so, dann sind die meisten Reime in bester Ordnung. Aber wer möchte heute noch beim Gottesdienste im Volksdialecte singen lassen? Was bleibt demnach übrig, als zu ändern? Was würden die alten

---

*) Überhaupt nimmt es Dreves mit der Aufnahme protestantischer Lieder nicht sehr strenge. Auf den Einwand Walter's, daß die katholische Kirche die Aufnahme aller von Protestanten verfaßter Lieder rundweg verboten hat, geht Dreves in seinen „Archaismen" gar nicht ein.

*) Vielleicht möchte P. Dreves, da er zu Gunsten seiner lieben Archaismen sich so gerne auf die neueren Klassiker beruft, die Güte haben, aus Göthe, Schiller, Uhland, Kerner 2c., dann aus den Hunderten von neuen und neuesten Dichtern, sowohl den besten, als auch den „minderen Brüdern" in Apoll, also aus einer ansehnlichen Bibliothek, nur ebensoviele spottschlechte Reime zusammenzulesen, wie die unten folgenden 55 aus seinem Liederbüchlein von 155 Seiten.

Sänger, wenn sie vom Grabe erstünden, Anderes geradezu verlangen? Oder sind denn die alten Lieder unter allen Umständen ein Noli me tangere? Oder muß denn die Aenderung unter allen Umständen zum Schaden „dieses kühnen Bildes, jener zarten Wendung, dieses Stabreims, jener volltönenden Vocale" (Proleg. 83) geschehen? Kann denn ein Dichter von Gottes Gnaden, wie P. Dreves, im äußersten Notfalle „dieses kühne Bild" nicht durch ein anderes ebenso kühnes, diese „zarte Wendung" nicht durch eine andere ebenso zarte ersetzen? Wenn das beim besten Willen die „Macher", die „stümperhaften Brüder in Apoll" nicht fertig bringen, ohne „die Kunst niederzutrampeln", ei, so gehe Meister Dreves daran, aber gründlich und nicht gar so zimperlich und ohne archaistischen Eigensinn, der bei „Mageb" bleibt, obwohl er „Magd" selber „gut und brauchbar" findet (Archaism. 57 ad p.); der „Gilge" setzt, weil er „Lilie" nicht setzen muß (Arch. 57 ad t.), obwohl „Lilie" ebenso schön und duftig ist; der wiederholt auf „nit" besteht, wo der Reim es nicht erheischt (105 und 115 je zweimal);*) der das ganz fremde Adä dem geläufigen Adam's vorzieht, obwohl er 105[1] auch „Adam's" gebraucht, der statt „Sonn und Mon" nur „Mond und Sonn'" sagen dürfte und statt „schildet" schirmet, statt „herfürgeh'n" hervorgeh'n; der nur ernstlich über 1. Cor. 8, 8 ff. meditiren und diese Worte stets vor Augen haben dürfte, um Alles, gar Alles recht und gut und schön zu machen, der nur — so recht nach Weise seiner heiligsten und größten Ordensbrüder statt auf Nebensächliches sicher nicht Alleinseligmachendes — sc. Archaismen — versessen zu sein, das Augustinische: „in dubiis libertas" und statt die Gegner mit Hohn und Spott zu überschütten, das: „in omnibus charitas" zu beachten bräuchte, um „Allen Alles zu werden, um Alle", nicht blos die Archaisten, sondern auch die „Puristen", nicht blos die Poeten, sondern auch die Philister für das alte Kirchenlied „zu gewinnen". Not thäts ja in hohem Grade. Wohlan! Beschäme der Meister die „Macher", purifizìere er selber, und die „Puristen" werden verstummen, werden ihm zujubeln, werden ihm neidlos den Lorbeerkranz auf das Haupt und ihn selber ans freudig pochende, lebenswarme Herz drücken. Beharrt er dagegen mit unwiderruflichem: „Was geschrieben ist, das bleibt geschrieben" auf seinen vielfach ungenießbaren Liedertexten, so kann er noch wunderliche Dinge erleben, wie er z. B. heuer statt der vor drei Jahren geplanten Einführung des „Benedicite" in der Erzdiöcese Freiburg eine nagelneue Ausgabe des alten Freiburger Diöcesangesangbuches (mit einigen Zusätzen) erlebte, besorgt und behufs Massen-Verbreitung um einen Spottpreis verkauft durch den Verlag des — „O Christ, hie merk", der „Prolegomena" und „Archaismen" von G. M. Dreves! — Die Lösung der Gesangbuchsfrage aber in seinem Sinn wird P. Dreves, obwohl er noch lange nicht zu den Alten gehört, dann allerdings schwerlich erleben, ob er auch älter würde, als Methusala, ob er das „O Christ, hie merk" mit oder ohne Vignetten edirt.

Aber ums Himmels willen! ruft P. Dreves, warum soll denn bei uns nicht möglich sein, was bei den Protestanten möglich ist? „Ein wie viel freundlicherer Stern hat über dem protestantischen Kirchenliede geleuchtet"! „Muß es einem nicht die Röte des Unmutes in's Gesicht treiben, wenn man auf Schritt und Tritt der Pietät begegnet, mit der die Protestanten ihr Kirchenlied hegen und pflegen und dann dieser .... dummdreisten Behandlung, die unserem Kirchenliede von seinen geborenen Vertheidigern widerfahren muß?" Antwort:

1. Von „dummdreister Behandlung" des Kirchenliedes wollen auch wir nichts wissen. Zwischen „dummdreister Behandlung" einerseits und zwischen extremem Archaismus andererseits ist wohl noch Platz für die gewünschte goldene Mittelstraße, auf der unzählige katholische Sänger sich einigen können. Ob das Cantate von Bone, das Benedicite, das Hosanna, die Cäcilia oder das erst neulich wieder in Aussicht gestellte „Psälterlein" eine solche Mittelstraße sind, soll dahin gestellt bleiben. Sogar zwischen Dreves und Bone ließen wir uns einen Mittelweg gefallen. Das „O Christ, hie merk" dagegen steht so weit draußen am Rande der äußersten Rechten, daß ein Mitthun nur Wenigen möglich ist.

*) An anderen Stellen wird willkürlich wieder „nicht" gesetzt, wo im Originale „nit" steht, z. B. 103[6. 7]; 3[3] 2c. 2c. Es geht eben nichts über Consequenz und Logik. Vergl. auch Archaism. S. 20 Anmerk. 1.

2. Wir wollen auch dahingestellt sein lassen, ob es bei den Protestanten schlechtweg Pietät ist, was sie veranlaßt, so zäh an ihren alten Kirchenliedertexten zu hängen.*) Sie hängen ja mit gleicher Zähigkeit, mit dem „Fanatismus der Secte" am alten Texte ihrer Lutherbibel. Sie lassen die alten Lutherbibeltexte sogar von den Kindern auswendig lernen, z. B.: „Siehe, du wirst schwanger werden im Leibe und einen Sohn gebären . . . und siehe, Elisabeth, deine Gefreundte ist auch schwanger mit einem Sohne in ihrem Alter und geht jetzt im sechsten Monate, die im Geschrei ist, daß sie unfruchtbar sei" 2c. Das ist die Weise der Protestanten, aber nicht unsere. Da hat nicht blos die Pietät vor dem Altertum mitzusprechen, sondern auch die Pädagogik. Letzteres gibt auch P. Dreves zu (Arch. S. 53 ad 3) möchte aber diese — „eine der schwierigsten und controversesten Fragen der Pädagogie" — practisch rundweg in seinem Sinne gelöst wissen, wogegen wir mit einer Unzahl von Pädagogen feierlich protestiren, wie seiner Zeit gegen ähnliche Anschauungen des Pädagogen Alban Stolz protestirt wurde, der dann auch seinen Irrtum erkannt und bekannt hat.

3. Endlich bitten wir den sehr verehrten P. Dreves inständig, zu bedenken, welch einen Riesenkampf wir annoch durchzukämpfen haben für den liturgischen Gesang, den es bei den Protestanten gar nicht gibt, die es also in dieser Hinsicht viel leichter haben. Und hier ist doch wohl zu beachten, Herr Pater, daß der liturgische Gesang sehr viel wichtiger ist, als das deutsche Kirchenlied, denn der liturgische Gesang ist der offizielle Gesang der hl. Kirche, das hohe Lied der Braut unseres Herrn Jesu Christi, während der deutsche Gesang in gewissem Sinne nichts weiter ist als private Liebhaberei. Der liturgische Gesang ist strenge verpflichtendes officium divinum, der deutsche Gesang ist wohl recht schön und nützlich, aber praeter rubricas et canones; ja der deutsche Gesang ist schon mehr als einmal der contraliturgische Eindringling gewesen, der Kukuk, welcher die berechtigten Insassen des Singvogelnestes brutal hinausgedrängt und vernichtet hat. Seine Berechtigung aber und seinen Nutzen innerhalb gewisser Grenzen zugegeben, darf man doch wohl fragen, ob es klug und weise sei, angesichts des an sich schon schweren Ganges „durch's bittre Kraut" der liturgischen „Archaismen" des lateinischen Gesanges auch noch unzählige unnöthige Steine des Anstoßes in Gestalt von deutschen Archaismen uns in den Weg zu legen? Und ist es recht und billig, von den stillen Höhen des Parnassus herab gegen die „Macher", „Philister", „Puristen" u. a. unpoetische Christen die Pfeile des Zornes, Hohnes und Spottes herabzuschleudern, ohne zu bedenken, daß manch einer dieser „Puristen" und „Philister" als treuer Streiter mitten im Feuer steht, mitten im Kampfe unter der Fahne der hl. Cäcilia sich aufreibt, viel unmittelbarer und vielleicht auch schon länger als der Dichter, Kritiker und Hymnolog Dreves dem Hauptfeinde, dem „naiven" Volke, dem Gegner des liturgischen Gesanges gegenübersteht.

Hätte Dreves die für einen Gelehrten allerdings zu bescheidene Aufgabe, den niederen Schichten, der breiten Masse des Volkes das Brot des Kirchengesanges zu brechen, sich mit all den widerhaarigen, un- und halbgebildeten Elementen, mit Crethi und Plethi herumzubalgen, mit der einen Hand die Mauern Jerusalems aufzubauen und zugleich mit der andern das Vertheidigungsschwert zu führen, dann würde er sich wohl in kurzer Zeit überzeugen, daß es viel leichter ist, aus alten Quellenwerken eine Anzahl fast unveränderter Lieder zusammenzustellen, als dieselben zum geistigen Eigentume Aller zu machen; viel, ja sehr viel leichter, über „Puristen", „Philister" 2c. loszuziehen, als die tausend und tausend Schwierigkeiten zu überwinden, welche den „Puristen" und „Philistern" auf Schritt und Tritt begegnen, Schwierigkeiten, wie sie den gelehrten Herrn Hymnologen und Archäologen wohl nur selten aufstoßen. Wir machen Herrn P. Dreves durchaus keinen Vorwurf ob seiner heißen Liebe zu den Archaismen, nur bitten wir ihn höflichst, nicht zu verlangen, daß Alle von gleicher Inbrunst zu so nebensächlichen Dingen erfüllt sein müßten, uns nicht zuzumuten, daß wir unsere Position durch seine Steckenpferdchen, unseren voraussichtlich noch langwierigen Kampf für die unvergleichlich wichtigere und kirchlichere Sache des liturgischen Kirchengesanges durch archaistische Lappalien mutwillig erschweren. Uns liegt vor Allem am Herzen, das katholische Volk mit dem liturgischen Gesange zu

*) Die Vorreden Wackernagels dürften hierüber unzweideutigen Aufschluß geben.

versöhnen, es wieder in das Verständniß der hl. Liturgie einzuführen, daneben dann auch innerhalb der berechtigten Grenzen den deutschen Volksgesang, insonderheit das alte Kirchenlied zu pflegen. Ob aber unser Volk „nicht" singt oder „nit", „geboren" oder „gebor'n", „eine Ros" oder „ein' Ros", „Stab der Pilger" oder „Pilgerstabe", „Paradies" oder „Paradeis", „Lilie" oder „Gilge", das kann uns „Wurst" sein und wohl auch Herrn P. Dreves, wofern es ihm um die Sache im Großen und Ganzen zu thun ist und nicht um einzelne persönliche Liebhabereien. Der Laxismus der äußersten Linken (Quadderei u. dgl.) ist uns ebenso verhaßt, wie Herrn Dreves. Mit dem Rigorismus der äußersten Rechten aber wird nicht blos der deutsche, sondern auch der liturgische Gesang geschädigt, weil die Opposition gegen den liturgischen Gesang durch die Opposition gegen die Archaismen noch verstärkt würde, was mancherorts zur Niederlage des deutschen und lateinischen Gesanges führen könnte, zweifeln aber keinen Augenblick, daß Friede und Eintracht und einmütiges, energisches, siegreiches Vorgehen auf der ganzen Linie möglich ist, wenn nur auf beiden Seiten, also auch bei den Archaisten, insbesondere bei ihrem Wortführer und Rufer im Streite, P. Dreves, Nachgiebigkeit und guter Wille vorhanden ist. Darum erheben wir „als Friedensengel in der Mitte" nach rechts und links den Ruf: „Gloria in excelsis Deo! Das wollen wir ja alle und darum: et in terra pax hominibus **bonae voluntatis.**

Ueber alte polnische Kirchenkomponisten und deren Werke.

Ein Beitrag zur Geschichte der Musik.

Ein Vierteljahrhundert ist verflossen, seitdem der polnische Dichter Vinzent Pol in Lemberg mit Vorlesungen auftrat, worin er sich zunächst über die Kirchenmusik im Allgemeinen aussprach, dann in einem kurzen Ueberblick die Gestaltung derselben in Polen darlegte, ihren im XIX. Jahrhundert ebendaselbst eingetretenen Verfall in grellen Farben schilderte, und zum Schluß seine Landesgenossen aufrief, sie möchten u. A. auch auf diesem verwahrlosten Felde wieder ihre Arbeitskraft einsetzen. Nachdem er klar nachgewiesen, daß im XVI. und XVII. Jahrhundert auch Polen große Meister in musikalischer Beziehung besaß, mahnte er die gelehrten Forscher auf's dringendste, die Werke dieser Meister hervorzusuchen und zu veröffentlichen, um dadurch einerseits der Nation den musikalischen Ruhm wieder zu gewinnen, andererseits Muster aufzustellen, nach welchen sich neuere Komponisten ausbilden und die Kirchenmusik den Anforderungen der Kunst entsprechend weiter entwickeln könnten.

Das von Vinzent Pol ausgestreute Saatkorn der Aufmunterung beginnt nunmehr reichlich Früchte zu tragen. Die im Archiv des Domkapitels zu Krakau, sowie ebendaselbst in der Czartoryski'schen Bibliothek, als auch in ausländischen Bibliotheken angestellten Nachforschungen haben ergeben, daß Polen schon in Palestrina's Zeitalter namhafte Meister aufzuweisen hatte, wie Sebastian Felsztynski, Nikolaus Gomólka, Wazlaw Szamotulski, Johann Polak und den hervorragendsten unter ihnen: Nikolaus Zielenski. Die vor vier Jahren vom Verfasser dieses Artikels begonnene Veröffentlichung der Kirchenkompositionen aus Polens klassischer Epoche[1]) hat im Auslande lebhaftes Staunen hervorgerufen; die berühmtesten Kritiker und musikalischen Geschichtsforscher haben den dargebotenen Schöpfungen einen

[1]) **Monumenta Musices sacrae in Polonia**, oder Sammlung von kirchlichen Kompositionen aus Polens klassischer Epoche, herausgegeben von Dr. J. Surzynski mit Unterstützung seitens der Krakauer Akademie der Künste. Posen, bei Jar. Leitgeber. (Preis pro Heft 3 Mk.)

Heft I enthält in der Vorrede die Geschichte der Kirchenmusik in Polen, außerdem eine Messe von Szadek vom Jahre 1580 und „Adoramus te Christe" von Nikolaus Zielenski vom J. 1611.

Heft II enthält im Ganzen 8 Kompositionen von Sebastian Felsztynski, Wazlaw Szamotulski, Nikolaus Zielenski und Gregor Gorczycki.

Heft III enthält die 5stimmige „Missa paschalis" von Martin Leopolita aus dem XVI. Jahrhundert.

hohen Kunstwerth zugestanden und die betreffenden Komponisten — einstimmig mit dem Herausgeber derselben — den europäischen Meistern ersten Ranges zugezählt.

Die in einheimischen und ausländischen Bibliotheken bisher aufgefundenen Kompositionen von Meistern, die in Polen geboren und erzogen oder auch von polnischen Königen aus der Fremde herbeigerufen waren, ermöglichen uns nunmehr, eine ziemlich getreue historische Skizze von der Gestaltung der Kirchenmusik Polens zu entwerfen und damit vom XV. Jahrhundert zu beginnen.

XV. Jahrhundert.

Die Musiktheorie muß in Polen schon im XV. Jahrhundert hoch entwickelt gewesen sein, wenn damals Heinrich Fink, welcher in Krakau ausgebildet und dann Hofkapellmeister des Königs Johann Albrecht war, mit seinen Kompositionen ganz Europa in Erstaunen setzte. Selbst Ambros,[1]) welcher in seiner Geschichte der Musik den polnischen Leistungen auf diesem Gebiete kaum einige Blätter widmet, gelangt zu dem Schluß, daß Polen schon im XV. Jahrhundert tüchtige Meister des Kontrapunktes aufzuweisen hatte. Die Könige aus dem Hause der Jagellonen nahmen sich eifrig der Musik an. Davon zeugt der Brudersenkel obigen Heinrichs, nämlich Hermann Fink, in der Vorrede zu seinem Werke „Practica musica“, wo er sagt:

„Gott will, daß die Könige dieselbe Pflege, wie in anderen der Kirche nützlichen Künsten, auch der Musik angedeihen lassen, worin die polnischen Könige von jeher großen Ruhm besaßen und noch besitzen.“ — Von den Gunstbezeugungen erzählend, die seinem Großvater in Polen zu Theil geworden, fährt er weiter fort: „Heinrich Fink, welcher seine Bildung von Jugend auf in Polen genossen hat und beim Könige hoch angesehen war, hat Gesänge hinterlassen, die von seiner großen Gewandtheit in der Kompositionskunst Zeugniß geben. Weil er mein Großvater war, fühle ich mich verpflichtet, der polnischen Nation Preis und Dank dafür zu sagen, daß dieser mein Großvater durch die Großmüthigkeit des polnischen Königs Albrecht und dessen Brüder zu so hoher Vollkommenheit in der musikalischen Kunst gelangen konnte.“

[1]) Geschichte der Musik III. 337. Leipzig 1881.

Außer vielen bedeutenden Hymnen und Kirchenliedern, welche Fink hinterlassen, haben wir von ihm eine dreistimmige Messe, die in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg aufbewahrt wird und durch Otto Kade in den Beilagen zu Ambros' Geschichte der Musik (5. Band S. 247—279) herausgegeben ist.

Einen großen Einfluß auf den Fortschritt der Kirchenmusik Polens im XV. Jahrhundert übte Gregor aus Sanok, Erzbischof von Lemberg. Er war ein talentvoller Musiker und besaß als Sänger eine ausgezeichnete Stimme. Papst Eugenius IV., welcher seine musikalischen Fähigkeiten kennen gelernt hatte, beabsichtigte, ihn in Rom an seiner Kapelle festzuhalten. Des Meisters jedoch wartete eine weit ehrenvollere Stellung im Heimathlande. Da er nun aus Italien eine große Liebe zu klassischen Studien mitgebracht hatte, verbreitete er solche in Polen und damit zugleich die Figuralmusik. Ihm hauptsächlich wird von den Geschichtsforschern die Einführung des Kontrapunktes in Polen zugeschrieben.

XVI. Jahrhundert.

An der Spitze der polnischen Komponisten des XVI. Jahrhunderts steht Sebastian aus Felsztyn, allgemein Felsztynski, genannt; er war Professor an der Krakauer Universität und Probst in Sanok.

Nach Janocki's Bericht war er der erste, welcher als Professor in Krakau Musikunterricht ertheilte: „primus omnium musicem docere Cracoviae coepit.“ Denn nach meiner Ansicht ist damit gesagt, daß vor ihm auf der Universität keine Musiktheorie vorgetragen worden; daß dagegen privatim Musik gelehrt wurde, wissen wir aus dem oben angeführten Zeugnisse Fink's. Felsztynski war ein bedeutender Theoretiker, und seine Kompositionen zeugen von tiefer Gelehrsamkeit, obschon sich in ihnen wenig Begeisterung und Originalität offenbart.

Sebastian Felsztynski bildete zwei große Komponisten aus: Martin Leopolita und Wazlaw Szamotulski, mit welchen die polnische Schule ihren Anfang nahm.

Von ihm ist ein theoretisches Werk in lateinischer Sprache unter dem Titel: „Opusculum musices“ vom Jahre 1519 hinterblieben, dessen erster Theil, Musica choralis genannt, eine gründlich bearbeitete Lehre

des Gregorianischen Gesanges, und der zweite als „Musica mensuralis“ eine gedrängte Unterweisung in der damaligen Mensural-Notenschrift darbietet. Ein Exemplar dieses Werkchens befindet sich in der Bibliothek des hiesigen wissenschaftlichen Vereines, außerdem wird es in der Königlichen Bibliothek zu Berlin als Merkwürdigkeit gezeigt. Soviel mir bekannt ist, existiren davon noch zwei Exemplare in Krakau und eines in Warschau. [1])

Unter den Manuskripten des Domarchivs zu Krakau befinden sich folgende mehrstimmige Originalkompositionen von Felsztynski: 1) Felix es Virgo Maria, 2) Introitus „Rorate coeli“ und 3) Alleluja pro paschali tempore cum Prosa.

Obige Prosa (Sequenz) neu herausgegeben im zweiten Heft der „Monumenta musices sacrae in Polonia“ mit den Worten beginnend: „Virgini Mariae laudes“, ist ein Meisterstück von verwickeltem Kontrapunkt und macht auf den Hörer einen gewaltigen Eindruck.

Martin aus Lemberg, allgemein bekannt unter dem Namen Leopolita, war Siegmund Augusts Hoforganist. Seine süßen und sangbaren Melodieen übertrafen alle früheren musikalischen Erzeugnisse. Er war ein von Gottesfurcht durchdrungener Meister und liebte seinen Schutzpatron, den hl. Martin, so inbrünstig, daß er zu dessen Preise Verse und Melodieen schuf. [2])

Das Krakauer Domarchiv besitzt Handschriften von drei 5stimmigen Messen Leopolita's; 1) Missa Rorate, 2) Missa de Resurrectione und 3) Missa Paschalis — wahre Meisterstücke im Acapella-Stil. Die letztere besonders verdient hervorgehoben zu werden. Die feierlichen, dabei frischen und leichten Motive dieses Werkes, in herrliche Harmonien in einander fließend, verleihen ihm eine wahrhaft österliche Stimmung; die ganze künstlerische Anlage desselben trägt den Stempel des echten Genius und tiefer Religiösität. In das erste Agnus Dei dieser Messe hat Leopolita die Melodie des alten Osterliedes: „Christus ist erstanden“ eingeflochten. [1])

Wazlaw Szamotulski, geb. 1530 in Samter (Szamotuly), einer Stadt Posen's, bildete sich zu erst im Lubranskischen Stift in Posen, später auf der Krakauer Hochschule, wo er nach Beendigung des philosophischen Lehrkurses den Titel „Magister der freien Wissenschaften und Doctor der Philosophie“ erhielt. Er widmete sich mit Eifer der Rechtswissenschaft und Mathematik. Vor Allem aber machte er sich als Musiker berühmt. Er schrieb Elegien für die zwei berühmtesten Sänger am Hofe Siegmund August's: Wirbkowski und Sandomirski, letzterer der kleine Tobias genannt. — Szamotulski war ein sehr fruchtbarer Komponist, wovon Starowolski Zeugniß gibt, indem er schreibt: Multa ad solemnitates Ecclesiae decorandas suavissimis concentibus ornata reliquit, multa ad oblectationem animorum honestam composuit, quibus et patriam suam (oppidum Samotuli) ignotam nobilitavit, atque demum ipse paucis in diebus post decessum Regis

---

[1]) C. F. Becker erwähnt in seiner „Darstellung der mus. Literatur“, Leipzig, 1836, S. 309 eine Ausgabe dieses Büchleins Cracoviae 1719 nach Meusel's histor. Liter. Magazin M. 1794. S. 307 das gleiche Werk ohne Angabe des Ortes und des Jahres, von dem sich ein Exemplar in München befindet. Siehe auch Gerberts neues Tonkünstler-Lex. Bd. 2. S. 101. Becker führt l. c. S. 4 auch: De musicae laudibus oratio p. M. Georgium Libanum Legnicensem (in der Czartoryski'schen Bibliothek in Krakau). Cracoviae. 1528 in 8° an; er nennt den Verfasser überall „Sebastian von Felstein“. Siehe auch ausführliche Notizen in Fétis, Biogr. universelle unter Felsztyn.

Anmerk. der Red.

[2]) Starowolski schreibt von ihm: „Martinus noster, Poetices atque Musices studio deditus, primus e Sarmatia fuit, qui sobrie melodia delectatus, totius anni cantus Ecclesiasticos, aliosque extraordinarios et solennes, ita artificiose, ita concinne ac suaviter finxit, ut qui Chorali cantui, accomodatius Figuralem junxerit, nemo ex Europaeis adhuc, ne dicam Polonis fuit. Et figuralem ipsum per se, quam suavi melodia struxerit, vel sola Paschali Processione audita, periti quique ejus artis, haud satis certe demirari possunt Tum quoque illam, quam D. Patrono suo Martino Turonensi Episcopo, cantilenam, et sonis musicis, et versibus suis conscriptam, venerationis monumentum perpetuum reliquit. Et licet plurimi fuerint nostrum, qui in media Roma exercitati, ipsum aequari voluerint, imo et nova Musices instrumenta excogitaverint, nullus illorum tamen, eam laudem, quam Martinus, in Polonia assecutus est, quamvis praeter domesticam disciplinam, hoc est Academiae Cracov. praeceptores, nullum alium magistrum extraneum habuerit.“ Vid. Simonis Starowolski Scriptorum Polonicorum Hecatontas seu Centum Illustrium Poloniae scriptorum Elogia et vitae. A 1733. pag. 71.

[1]) Monum. mus. sacrae in Pol. Heft 3. S. auch Mus. sacra, Nro. 8. D. R.

sui, obiit, cum aetatis nondum tertium et quadragesimum annum attigisset.[1]) Einige seiner kleineren Schöpfungen mit polnischem Texte sind im Kantional von Lazar Andrysowicz vom J. 1556 zu finden. Eine derselben habe ich in Beilagen zu Nro. 1 und 2 der „Muzyka Koscielna" im Jahre 1885 herausgegeben. Es ist dies eine vierstimmige Komposition auf das Thema des damals allgemein gesungenen Weihnachtsliedes „Dies est laetitiae", dessen Melodie im Tenor als cantus firmus vom Komponisten verwendet ist.

Szamotulski's Lebenslauf ist von Polinski, einem gelehrten Forscher der alten Geschichte der polnischen Musik ziemlich ausführlich beschrieben, und zwar im „Warschauer Echo" vom J. 1881 in Nro. 19, mit Beifügung von drei Kompositionen Szamotulski's: 1) Christe qui lux es et dies, mit dem Text von Nikolaus Rej; 2) „Gebet, wenn die Kinder schlafen gehen", und 3) „die tägliche Beichte". — Das oben erwähnte Kantionale von Andrysowicz enthält außerdem noch drei bisher nicht veröffentlichte Psalmen von Szamotulski.

Von seinen Kompositionen zu lateinischen Texten sind mir nur zwei bekannt: der 30. Psalm „In te Domine speravi", gedruckt im Jahre 1554 in Montan's Sammelwerk „Tomus IV Psalmorum selectorum", welches in Nürnberg erschien, und die vierstimmige Motette „Ego sum pastor bonus", in einer anderen Sammlung Montan's mit der Ueberschrift „Thesauri musici tomus quintus" vom J. 1564, jüngst herausgegeben im zweiten Hefte der „Monumenta musicae sacrae". (S. Bibliogr. der Musiksammelwerke, herausgegeben von Eitner, Haberl, Lagerberg und Pohl unter dem Namen Schamotulinus.)

Einen Beweis, wie sich Szamotulski's Name selbst im Auslande geltend machte, haben wir darin, daß seine Schöpfungen in Sammelwerken gedruckt erschienen, welche, wie Robert Eitner versichert,[2]) „das Beste enthalten, was überhaupt in der Zeit geschaffen wurde."

Unvergänglichen Ruhm und zugleich Popularität in der polnischen Kirche hat sich Szamotulski durch seine musikalische Bearbeitung der Lamentationen des Propheten Jeremias gesichert, „die zu seiner Zeit in sämmtlichen Kirchen Polens in der Osterwoche mit gewaltiger Anregung des Volkes zu Gottesfurcht und Zerknirschung gesungen wurden", heut zu Tage jedoch leider nur noch in einigen polnischen Kathedralen, und zwar von der Geistlichkeit, ausgeführt werden. Diese einstimmigen Lamentationen wurden in die Petrikauer Rituale aufgenommen — sonst wären sie nicht auf die Nachkommenschaft übergegangen.

Szamotulski starb im J. 1572, einige Tage nach dem Tode seines hohen Gönners, des Königs Siegmund August. Starowolski führt drei Epigramme an, geschrieben zum Preise des Verstorbenen.

Dicitur Amphion cantu flexisse canoro,
Immotas rupes, saxaque dura satis.
En novus Amphion Septem subjecta Trioni
Pectora, dulcissima flectere voce solet.
Dumque Samotulius prefert syntagmata legum,
Mentis duritiem saevo Aquilone movet.

Derselbe Starowolski schließt Szamotulski's Biographie mit den Worten: „Quem si diutius stare superi permisissent, esset cur Italis Praenestinos, Lappos, Viadanos Poloni non invideremus." (Wenn er noch länger gelebt hätte, würden die Polen nicht nöthig haben, die Italiener um Palestrina, Lappi, Viadana zu beneiden.)

Siegmund I., ein großer Freund und Beförderer der Musik, stiftete für die Siegmunds-Kapelle in der Kathedrale zu Krakau das Kollegium der sogenannten Rorantisten, bestehend aus dem Propst, welcher zu gleicher Zeit Chordirektor war, aus neun Kaplänen als Sängern und einem Kleriker. Sie waren verpflichtet, in der täglichen Frühmesse das „Rorate" zu singen und den Gottesdienst für die verstorbenen Mitglieder des Jagellonischen Hauses auszurichten.[1]) Seitdem ist die Geschichte der Kirchenmusik in Polen mit der Geschichte dieses Kollegiums eng verknüpft. Die größten Komponisten Polens gehörten zu unserer Sixtina. Im Laufe der Zeit zählte das

[1]) Op. cit. pag. 62.

[2]) Vergl. Eitner. Bibliographie der Musik. Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin, Liepmanssohn 1877, S. 6.

[1]) Nach den Stiftungsurkunden der Kapelle der Rorantisten vom 27. März 1543. Pergamentares Schriftstück im Archiv der Kapelle Nro. 762c.



rorantische Kollegium 17 Direktoren; der letzte von ihnen, der Priester Bernhard Bitterer, starb am Ende des vorigen Jahrhunderts. Mit der Theilung Polens ging neben anderen schönen Einrichtungen auch jenes Kollegium unter. Hier will ich nur derjenigen Direktoren gedenken, von welchen uns Originalkompositionen überblieben sind.

Der erste war Nikolaus aus Posen, welcher sich Nicolaus Posnaniensis unterschrieb. Das Domarchiv zu Krakau bewahrt ein Kantional, von seiner eigenen Hand auf Pergament geschrieben.

Von Christoph Borek, dem zweiten Dirigenten der Rorantisten, haben die Bücher des Domarchivs zu Krakau zwei Messen aufzuweisen, wovon die eine den Hymnus „Te Deum laudamus" zum Thema hat. Borek's Stil ist noch hart, seine Modulationen schroff, die Bearbeitung des Textes hin und wieder nicht liturgisch. Man muß jedoch bedenken, daß er die Beschlüsse des Tridentinischen Konzils noch nicht kannte, durch welche die Musik der katholischen Kirche auf neue Bahnen gedrängt wurde, und ferner, daß die durchsichtigen und rein kirchlichen Kompositionen von Palestrina und Vittoria in der Kathedrale zu Krakau viel später Aufnahme fanden.

Der vierte Direktor war Zając aus Pabianice, oder Zajączek. Er war nicht Komponist, hat sich jedoch in der Geschichte der polnischen Musik durch seine interessante Korrespondenz mit der Königin Anna Jagellonka, die von Warschau aus den in ihrer Pflichterfüllung säumig gewordenen Rorantisten Worte der Ermahnung und Aufmunterung zusandte, einen Namen gemacht.

Zur Zeit seines Direktoriums war im Kollegium der Rorantisten Thomas Szadek Kaplan oder Präbendar, doch zugleich auch Komponist. Die von ihm hinterbliebenen Messen stellen ihn in die Reihe der besten polnischen Meister. Seine im ersten Hefte der „Monumente der polnischen Musik" erschienene Messe in melodiam motetti „Pisneme" vom J. 1580 zeugt von einem großen Fortschritt der Kirchenmusik in jener Zeit. Zur höchsten Vollkommenheit jedoch gelangte diese durch vier Komponisten: Paligonius, Zielenski, Kicker und den Jesuitenpater Brandt aus Posen, welche, wie Starowolski sagt, „summi in Polonia musices compositores fuere."

Ueber die zwei letzteren kann ich nicht urtheilen, da ich ihre Schöpfungen bis jetzt nicht aufzufinden vermochte; nur so viel weiß ich,[1]) daß Brandt in Polen sehr populär war, und daß seine eigenen dichterischen Erzeugnisse, die er in Musik setzte, in Polen allgemein gesungen wurden. „Poemata latina et polonica scripsit, quibus numeros adjecit musicos, qui in Polonia hodieque usurpantur."

Paligonius ist bekannt durch den erhabenen fünfstimmigen Introitus „Rorate coeli", welcher in den rorantischen Büchern der Krakauer Kathedrale aufbewahrt wird.
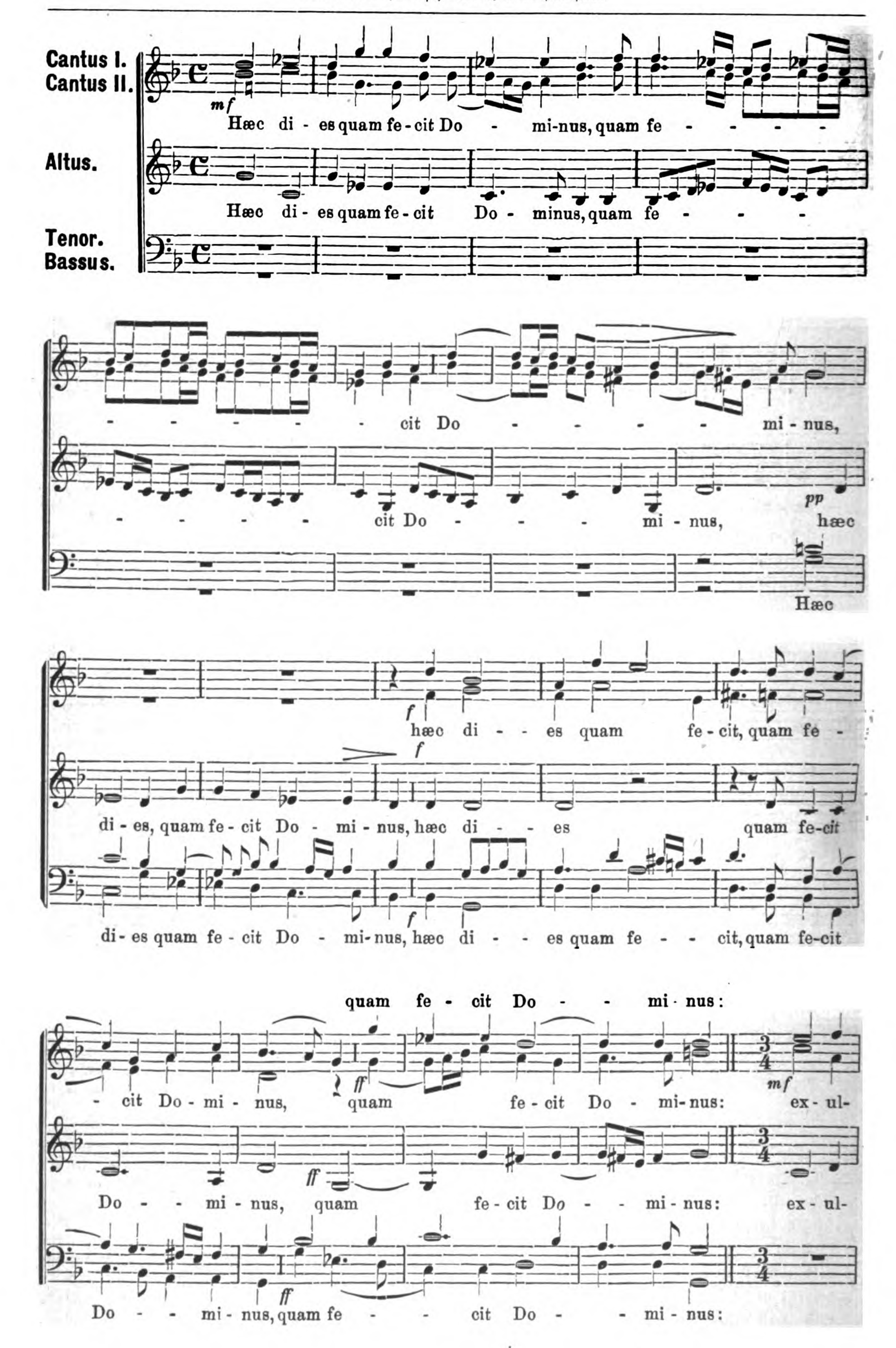
Entschieden der hervorragendste und fruchtbarste Komponist am Ende des XVI. und am Anfange des XVII. Jahrhunderts ist Nikolaus Zielenski, Organist und Dirigent der Kapelle beim Primas Adalbert Baranowski. Von ihm stammt ein Werk[2]) von hoher Bedeutung für die polnische Musikgeschichte, enthaltend zahlreiche Kompositionen für 3 bis 12 Stimmen, drei Phantasieen für Instrumente und etliche 12stimmige Bearbeitungen des Magnificat.
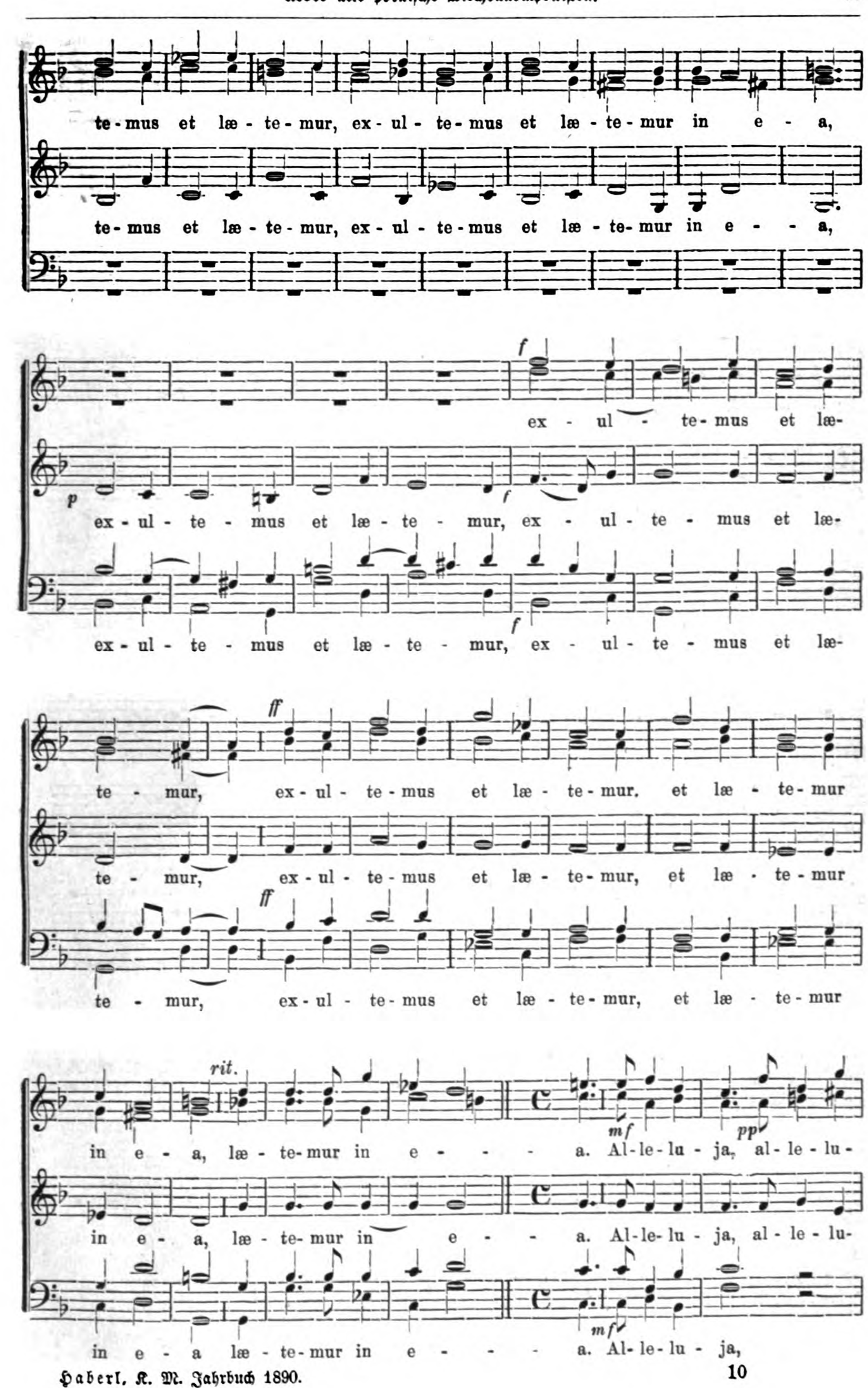
Die Partitur dieses Werkes ist im Besitz der Czartoryski'schen Bibliothek zu Krakau, und die Stimmen befinden sich in gut erhaltenen Exemplaren in der Stadtbibliothek zu Breslau (s. Emil Bohn's Katalog, Berlin, Cohn 1883, S. 439). Wir haben hier überwiegend Offertorien und Kommunionsgesänge, aufs ganze Jahr vertheilt. — Leider besitzen wir fast gar keine genauere Kenntniß von Geburt, Leben und Tod dieses Meisters. Als Beispiel des Zielenski'schen Styles möge hier sein herrliches Ostermottet Haec dies folgen:
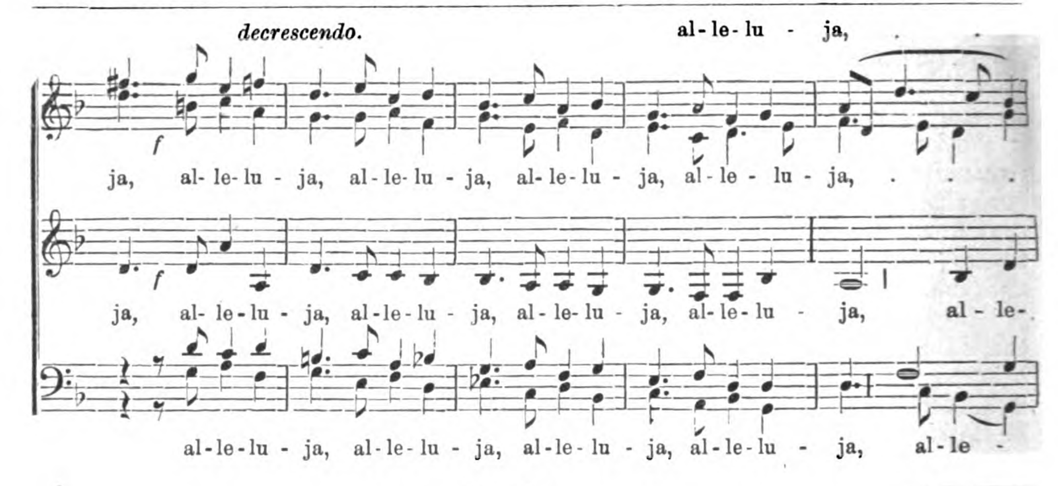
[1]) Biblioth. scriptorum Soc. Jesu. Editio Antuerpiae.
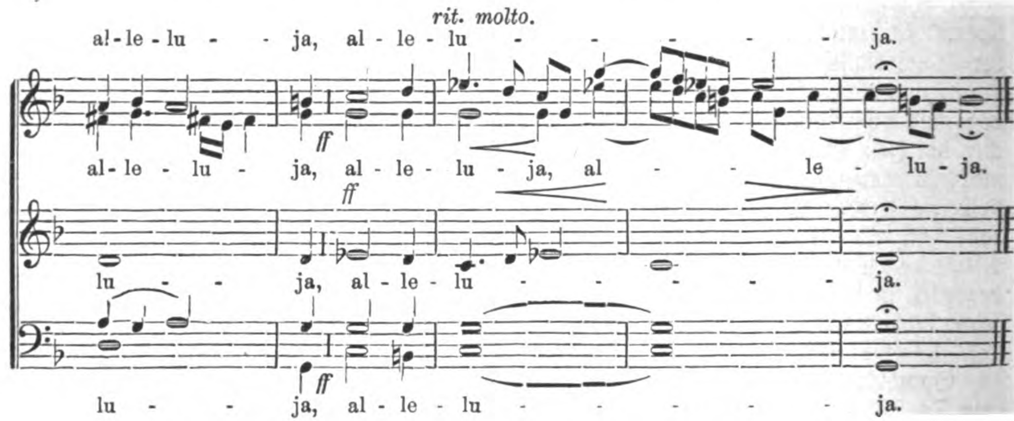
[2]) Offertoria totius anni, quibus in Festis omnibus S. R. E. uti consuevit — 7 et 8 vocibus tam vivis quam instrumentalibus accomodata. His accesserunt aliquot Sacrae Simphoniae cum Magnificat vocum XII. Auctore Nicolao Zielenski Polono organario et Capellae Magistro etc. Venetiis. Apud. Jac. Vincentium 1611. Enth. 56 Ges.

Der Titel des zweiten Theiles lautet: Communiones totius anni. Quibus in Solenioribus Festis S. R. E. uti consuevit ad Cantum organi per 1, 2, 3, 4, 5 et 6 v. tum Instrumentis musicalibus, et vocis resolutione, quam Italigorgia vocant, decantandae. His accesserunt aliquot Sacrae Simphoniae 4, 5, et 6 vocum et 3 Fantasiae Instrumentis Musicalibus accomodatae. Auctore Nicolao Zielenski etc. (ut supra). Enth. 63 latein. Ges. 1—6 v. und 3 Fantas. 2 und 3 v.


Cantus I.
Cantus II.
Altus.
Tenor.
Bassus.
Hæc di - es quam fe - cit Do - mi-nus, quam fe - - - - - - - - - - - cit Do - - - - - mi - nus,
Hæc di - es quam fe - cit Do - minus, quam fe - - - - - - - - cit Do - - - mi - nus, hæc
Hæc
hæc di - - es quam fe - cit, quam fe -
di - es, quam fe - cit Do - mi - nus, hæc di - - es quam fe-cit
di - es quam fe - cit Do - mi - nus, hæc di - - es quam fe - - cit, quam fe-cit
quam fe - cit Do - - mi - nus:
- cit Do - mi - nus, quam fe - cit Do - mi - nus: ex - ul-
Do - - mi - nus, quam fe - cit Do - - mi - nus: ex - ul-
Do - - mi - nus, quam fe - - cit Do - - mi - nus:


te-mus et læ-te-mur, ex-ul-te-mus et læ-te-mur in e-a,
te-mus et læ-te-mur, ex-ul-te-mus et læ-te-mur in e-a,
f
ex-ul-te-mus et læ-
p
f
ex-ul-te-mus et læ-te-mur, ex-ul-te-mus et læ-
f
ex-ul-te-mus et læ-te-mur, ex-ul-te-mus et læ-
ff
te-mur, ex-ul-te-mus et læ-te-mur, et læ-te-mur
te-mur, ex-ul-te-mus et læ-te-mur, et læ-te-mur
ff
te-mur, ex-ul-te-mus et læ-te-mur, et læ-te-mur
rit.
mf
pp
in e-a, læ-te-mur in e-a. Al-le-lu-ja, al-le-lu-
in e-a, læ-te-mur in e-a. Al-le-lu-ja, al-le-lu-
mf
in e-a læ-te-mur in e-a. Al-le-lu-ja,





Fünf Schöpfungen von Zielenski habe ich in „Monumenta musices sacrae" herausgegeben, und zwar drei 4stimmige: „Adoramus te Christe", „In nativitate Domini", „In festo Inventionis S. Crucis"; und zwei 5stimmige: „In monte Oliveti" und „Benedicimus Deum coeli". Es sind dies Meisterwerke, welche den Schöpfungen der größten italienischen Meister gleichkommen. Nicht nur daheim, sondern auch im Auslande haben sie großen Eindruck gemacht, und man stellte ihren Urheber in die Reihe der europäischen Meister ersten Ranges. Unter den in dieser Art sich äußernden Kritikern sind die Namen von Witt,[1]) Eitner,[2]) Piel,[3]) Schmidt[4]) und Konrad (aus Tabor in Böhmen)[5]) vertreten.

[1]) Dr. Witt schreibt: „Als ich im Katalog des Cäcilienvereins diese herrliche Ausgabe erblickte, empfand ich die herzinnigste Freude, theils wegen des hohen Werthes der darin enthaltenen Kompositionen, theils bei dem Gedanken, daß sich nunmehr auch in Polen die Kirchenmusik unbedingt wieder heben muß, wenn die Polen ihren alten Meistern nachtrachten werden." Siehe Cäcilien-Vereins-Catalog S. 337.

[2]) In den Monumenta musices sacrae in Polonia lernt man Komponisten kennen, die ganz unbekannt sind und so Schönes geschaffen haben, daß sie sich neben jeden anderen Meister stellen können. Interessant sind mir die Völker, die ohne Beeinflußung von Niederländern oder Italienern ihren eigenen Weg gegangen sind und zu demselben Resultat gelangen wie die Italiener am Ende des 16. Jahrh. So die Polen, die Engländer und die Deutschen bis 1550. (Die Red. des K. M. J. begnügt sich hier mit ?) Ueber den Lebensgang der polnischen Komponisten wissen wir nur leider zu wenig, um schon ein endgültiges Urtheil fällen zu können. Das Wenige, was wir bis jetzt durch die Bemühungen des Herausgebers der Monumenta kennen gelernt haben, zeigt aber zur Genüge, daß sie sich in keiner Weise den Niederländern anschlossen, sondern dem Wohllaut huldigten, wie die Engländer; daß sie wohl verstanden, die Stimmen melodisch zu führen und in schönen Zusammenklang zu bringen, ohne sich auf kontrapunktische Spitzfindigkeiten einzulassen.

[3]) Cäcil.-Ver.-Cat. S. 337 und S. 416.

[4]) Cäcil.-Ver.-Cat. L. c.

[5]) Konrad sagt im Prager „Cyrillus" für das Jahr 1887 Nro. 10: „Es sind dies ohne

Als größter polnischer Komponist des XVI. Jahrhdts. galt bis jetzt Nikolaus Gomólka. Berühmt sind seine „Melodieen zu Kochanowski's Psalter", herausgegeben in Krakau im J. 1580. Er war ein ächt einheimisches Talent; seine Schöpfungen athmen eine wundersame Einfalt, trotzdem zeigen sie einen großen Reichthum von Gedanken, originelle harmonische Wendungen und eine ausgezeichnete Kompositionstechnik.

Alle Psalmen sind 4stimmig für gemischten Chor eingerichtet. Den ganzen Psalter habe ich aus einem in der Czartoryski'schen Bibliothek zu Krakau befindlichen Exemplar in Partitur gesetzt und einige davon als Anhang zu der in Posen erscheinenden „Muzyka Kościelna" herausgegeben. Außerdem haben sich mit der theilweisen Herausgabe der Gomólka'schen Psalmen Johann Zandmann und Polinski in Warschau befaßt. Ich hege die Hoffnung, daß die polnische Nation mit der Zeit eine kritische Ausgabe von Gomólka's ganzem Meisterwerke zu Stande bringen werde, zumal dasselbe mehr Vorzüge hat, als die ihm ähnlichen gleichzeitigen Werke van Goudimel in Frankreich und Rudozerski in Böhmen, wie selbst Konrad in seiner Abhandlung „Posvátná Pisen polska" (S. 13) versichert.

Gomólka starb im J. 1608 im Alter von 74 Jahren. An seinem Grabe in Jazlowiec lesen wir folgende Inschrift:

D. O. M.

Gomolcam hic lapis indicat sepultum,
Quem cum devorat atra mors choraulae
Omnes ingemuere musicique
Magnatumque domus stetere mutae.
At recte cineres tui quiescant
Gomolca hoc tumulo, a tuis parato,
Urbem nec patriam Craci requirant.
Obiit A. D. MDCIX
Die X Martii, aetatis XLV (?).

Ausnahme seltene Perlen; die schönsten und vollkommensten unter ihnen sind die von Zielenski verfaßten Motetten. Alle diese Schöpfungen zeichnen sich aus durch frommen Geistesschwung, wundervolle Melodie, und glänzen trotzdem noch durch eine reichhaltige, außerordentlich vermannigfaltigte kontrapunktische Bearbeitung. Diese Werke gehören zweifellos zu den hervorragendsten Schöpfungen des XVI. und XVII. Jahrhunderts. — Zielenski aber kann zu den Meistern ersten Ranges jener Zeit gezählt werden. Deshalb müssen wir uns sehr wundern, daß seine Werke in der christlichen Welt nicht gleichermaßen bekannt sind, wie diejenigen eines Vittoria, Orlando, Morales und anderer Meister."

Am Ende des XVI. Jahrhdts. glänzte in Polen Diomedes Caton, geb. in Venedig um das J. 1570. Er war, in noch jugendlichem Alter, von Stanislaus Kostka, Schatzmeister der preußischen Lande, nach Polen berufen. In Polen wurde er wegen seiner bezaubernden Stimme sehr geliebt, dazu besaß er eine bedeutende Fertigkeit im Lautenspiel. Nach dem Tode seines Protektors war er Hofmusiker Siegmunds III. Zu den Gesängen vom Priester Stan. Grochowski lieferte er die Musik, welche im J. 1606 in Krakau unter dem Titel: „Rythmen Stan. Grochowski's mit Noten und Tabulatur für die Laute des Diomedes Caton" erschien und in der Bibliothek des Grafen Zygmunt v. Czarnecki in Rusko (Pr. Posen) in zwei Auflagen von 1606 und 1607 aufbewahrt wird.[1])

Zu den Ueberresten der polnischen Musik im XVI. Jahrhundert sind noch folgende protestantische Gesangbücher mit polnischem Text zu zählen.

1) Lubelczyk's Psalter mit Melodieen, in Krakau herausgegeben bei Matthias Wirzbięta im J. 1558, aufbewahrt in der Stadtbibliothek zu Danzig. Enthält Melodieen von Lobwasser.

2) Kantional von Artomius vom Jahre 1578 mit Texten und Melodieen von Freytag, Andreas Trzeciecki, Chodowski, Gesner, Czerwonka, Frisius u. A.

3) Kantional von Andrysowicz vom J. 1556.

4) Kantional des Siebeneicher vom J. 1543 mit mehrstimmigen Bearbeitungen von Szamotulski, Lubelzcyk, Trzeziecki, C. G. (anonym) u. a. Musikern.

5) Kantional von Rering vom J. 1587, enthaltend ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Lieder, deren Texten zum Theil Gregorianische Melodieen alter katholischer Hymnen beigegeben sind.

6) Zwei Kantionale Johann Sekluchyan's, herausgegeben in Königsberg 1556 und 1559.

7) Kantional von Wazlaw Brzozowski, Pastor böhmischer Konfession in Danzig 1554.

[1]) Dem von Ambros (Geschichte der Musik III. 440) angeführten Exemplar der Ossolinski'schen Bibliothek in Lemberg fehlen die letzten vier wichtigsten Blätter, welche eben die oben erwähnten Kompositionen enthalten.


10*



8) **Katechismus und Kantional** von Jakob Markowic in Wilna 1600.

Obige Kantionale sind für die Geschichte der polnischen Musik nicht nur dadurch von Wichtigkeit, daß sie viele polnische mehrstimmige Originalkompositionen enthalten, sondern namentlich deshalb, weil viele alte katholische Lieder ganz unverändert darin aufgenommen sind.

XVII. und XVIII. Jahrhundert.

Siegmund III. und Wladyslaw IV. waren große Freunde und Pfleger der Musik. Sie beriefen die besten italienischen Meister nach Polen und unterhielten an ihrem Hofe eine große Anzahl von Musikern, die sich in ihrem Fache dergestalt auszeichneten, daß ihnen vom jeweiligen Oberleiter der Kapelle Themata aufgegeben werden konnten, nach welchen sie Partituren anlegten. Der Ruhm des damaligen Chors in Warschau war in ganz Europa verbreitet. In der von Jean le Laboureur gelieferten Beschreibung der Gesandschaftsreise Guebriant's nach Polen lesen wir von der Kapelle Wladyslaws IV. Folgendes: „Bewundernswerth ist die königliche Musik. Sie wird als die erste in ganz Europa geschätzt; denn es gehören dazu die besten italienischen Sänger, deren Unterhaltung ungeheure Summen kostet, da sie außer bedeutenden Jahrgehältern vom Könige wahrhaft königliche Geschenke empfangen. Ueberhaupt schreckt der König vor keiner Ausgabe zurück, sobald es sich um Befriedigung seines großen Wohlgefallens an der Musik handelt." Der königliche Chor bestand aus 13 Kaplan-Kantoren, sechs Chorknaben und mehreren Organisten.

Nach den Notizen von Johann Firlej, dem Schatzmeister Siegmund III., erhielt jeder Chorknabe wöchentlich einen Floren. Jeder Sänger hatte 40 Florenen Jahrgehalt nebst 1 Floren und 10 Gr. wöchentlicher Zulage. Die gesammte Kapelle kostete den König jährlich 12,000 Dukaten. Unter den Dirigenten und Komponisten dieser Kapelle zeichneten sich besonders aus: Luca Marenzio, Asprilli Pacelli, Marco Scacchi und Vinzent Lilius.

Der erste von ihnen, **Lukas Marenzio**, bekannt in der allgemeinen Geschichte der Musik als erster Madrigalist und einer der größten Komponisten seiner Zeit, war zuerst Kapellmeister beim Kardinal d'Este, dann am Hofe Siegmunds III. mit dem für damalige Zeit riesigen Gehalt von 1000 Dukaten. Er starb in Rom als Sänger der päpstlichen Kapelle.

Als er Warschau verließ, wurde er vom Könige in den Adelstand erhoben; jedoch brüstete er sich nie mit dieser Auszeichnung und bediente sich derselben sogar nicht bei seiner Namensunterschrift. Seine Landsleute nannten ihn: „il più dolce cigno"; der Spanier Naval begrüßte ihn mit dem Titel: „il divino compositore". Er hat sehr viele kirchliche und weltliche Kompositionen hinterlassen. Einige seiner vierstimmigen Motetten sind im II. Bande der „Musica divina" Dr. Proske's herausgegeben worden.

Asprillio Pacelli dirigirte die königliche Kapelle 20 Jahre lang, nämlich von 1603 bis 1623. Geb. 1570 in Barciano in Italien, war er zuerst Chordirigent im deutschen Kollegium zu Rom,[1]) dann bis zur Uebernahme der Verpflichtungen in Warschau Chordirigent an der vatikanischen Basilika. Seine sterbliche Hülle ruht in der Warschauer Kathedrale in der St. Johanneskapelle. Der König ließ ihm ein Denkmal mit Büste und folgender Aufschrift setzen:

D. O. M.
Piae Memóriae Excellentis Viri Asprilli Pacelli Itali de Oppido Varciano Dioecesis Narniensis, qui Professione Musicus, eruditione, ingenio, inventionum delectabili varietate, omnes ejus artis Coaetaneos superavit, antiquiores aequavit, et Serenissimi atque victoriosissimi Principis D. D. Sigismundi III Poloniae et Sueciae Regis Cappellam Musicam, toto Christiano orbe celeberrimam ultra 20 annos Mira Solertia rexit, eadem S. R. Majestas ob fidissima obsequia, hoc benevolentiae Monumentum poni jussit. Desiit die 4 maji Anno D. MDCXXIII
aetatis suae LIII.

Die Stadtbibliothek zu Breslau besitzt 27 Vokalkompositionen, gedruckt im J. 1608 in Venedig bei Angelo Gardano und Gebrüder unter dem Titel „Cantus Asprilli Pacelli" etc. Aus diesen Schöpfungen ist zu schließen, wie glänzend die königlichen

[1]) Der Red. des K.-M. Jahrb. besitzt Alt I. ch. und Cant. II. chori: „Asprilli Pacelli | in alma urbe | collegii germanici | musicae magistri | Motectorum et Psalmorum | qui 8 vocibus concinuntur | Lib. I. Romae, Nic. Mutius, 1597", sowie dessen „chorici psalmi et Motecta 4 voc. Liber I. Romae, Mutius 1599."

Chöre dastehen mußten, um so bedeutende Werke aufführen zu können.

Asprillio Pacelli schrieb in damals üblicher Form, die schon in der Mitte des XVI. Jahrhunderts von Willaert, Kapellmeister in der St. Markus-Kirche zu Venedig, eingeführt war, nämlich für zwei und drei Chöre, von denen jeder aus 4 bis 5 Stimmen bestand. Die Wirkung solcher Chöre, welche einander bald wechselseitig antworten, bald sich wieder zu einem Ganzen vereinigen, ist schwer zu beschreiben. In den römischen Basiliken, besonders in der Peterskirche und in der Laterankirche des hl. Johannes treten derartige Chöre, einander gegenüber gestellt und durch die Orgel verstärkt, noch bis zum heutigen Tage auf. Obschon die durch dieselben ausgeführten Schöpfungen nicht immer dem kirchlichen Geiste entsprechen, machen sie doch bei reiner Intonation auserlesener Stimmen einen gewaltigen Eindruck und sind geeignet, uns annähernd die Kraft und Majestät der Chöre Siegmunds III. zu vergegenwärtigen.

Der dritte der obengenannten Warschauer Kapellmeister, **Marcus Scacchi**, Franz Anerio's Schüler, von Siegmund III. aus Italien berufen, war etwa 30 Jahre lang Dirigent der königlichen Kapelle. Als Komponist zeichnete er sich sowohl im kirchlichen als im weltlichen Style aus. Seine Werke, in Venedig gedruckt, bestehen aus Messen und Motetten für 5 bis 6 Stimmen. Er war zugleich Literat und ein gründlicher musikalischer Kritiker.

Interessant und charakteristisch ist sein Kampf zu Gunsten der italienischen Schule, geführt mit Seyffert, dem Danziger Organisten und ehemaligen Mitgliede der königlichen Kapelle unter Pacelli's Direktion.

Seyffert hatte im J. 1643 Chöre zu Davids Psalmen herausgegeben unter der Aufschrift „Triticum Syfertinum". Scacchi fand kein Wohlgefallen an diesen Arbeiten und trat mit Schärfe gegen Seyffert auf in einer Flugschrift unter dem Titel: „Cribrum musicum ad triticum Syfertinum, seu examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Syfertus Dantiscanus, in aede parochiali ibidem organoedus in lucem edidit, in quo clare et perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent. Venetiis ap. Alex. Vincentium 1643, in fol. 64 str." Darin brachte er unter der Ueberschrift: „Xenia Apollinea" eine reichhaltige Sammlung kunstvoller Kanons, geschaffen von 50 königlichen, überwiegend italienischen und polnischen Musikern, darunter auch Messen, Motetten und Madrigale.

Seyffert antwortete ihm in einer kurzen, nur aus neun Blättern bestehenden Schrift, betitelt: „Anticribatio musica ad avenam Scacchianam, hoc est, ocularis demonstratio crassissimorum errorum quos Marcus Scacchius auctor libri, anno 1643 Venetiis editi, quem *Cribrum musicum ad Triticum Syfertinum* baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Syferti justa defensione honoris ac bonae famae, adversus ampullas et falsitates Scacchianas, in usum studiosorum auctoris et defensionem innocentiae auctoris publicae luci commissa." Darin behauptet er, daß die derzeitigen italienischen Komponisten die Tradition der römischen Schule bereits eingebüßt hätten und sich nur noch auf Opern und allerhand Singsang verständen. Er räth ihnen nach Danzig zu kommen und sich bei ihm und Foerster, einem zweiten daselbst berühmten Musiker, in der Kompositionskunst zu unterrichten.

Bei dieser Gelegenheit fand Scacchi in D. Romano Micheli einen Bundesgenossen. Dieser, Benefiziat an der Kathedrale zu Aquileja und berühmter italienischer Komponist, schickte zur Vertheidigung seines Landsmanns die besten seiner eigenen Arbeiten nach Danzig, welche den Beweis lieferten, wie ungerechtfertigt Seyfferts Vorwürfe waren. Letzterer, durch das überaus artige Schreiben Micheli's gefangen genommen und über dessen Gelehrsamkeit staunend, schrieb ihm im Februar 1647 einen Brief, worin er ihn um Verzeihung bat und der italienischen Schule den ihr gebührenden Ruhm wieder zuerkannte. Auf diese Weise endete ein vierjähriger hitziger Kampf zwischen den Danziger und Warschauer Komponisten.

Scacchi verherrlichte mit seinen Kompositionen u. A. die Hochzeitsfeierlichkeiten Wladyslaws IV. mit Cäcilie Renata und mit Marie Luise Gonzaga.

Nachdem er Warschau verlassen, verbrachte er die letzten Lebensjahre in seiner Vaterstadt Galese und starb dort in hohem Alter.

Sein Schüler **D. Angelo Berardi** gedenkt hochpreisend der Werke des Meisters.



„In der vollsten Blüthe meiner Jugend," schreibt er, „zur Würde des Kanonikus und Chordirigenten einer bedeutenden Stadt (Viterbo) gelangt, unterwarf ich mich ganz und gar der Leitung des verstorbenen Markus Scacchi .... Gegenwärtig gebe ich meine in seiner vortrefflichen Schule niedergeschriebenen Studien heraus, damit sich auf diese Weise die Dankbarkeit, welche ich dem Gedächtniß meines theuern Meisters schulde, in besserem Lichte zeige."

Vinzent Lilius (Giglio), ein Römer, war zwar nicht Dirigent, doch Sänger am Hofe Siegmunds III. und zugleich ausgezeichneter Komponist. Genauere Nachrichten von seinem Leben haben wir nicht. Er hat ein Sammelwerk herausgegeben, enthaltend die kirchlichen Schöpfungen der besten polnischen und italienischen Komponisten am Hofe Siegmunds III. unter dem Titel: „Melodiae sacrae 5, 6, 7, 8 et 12 vocum, quatuor celeberrimorum musices moderatorum serenissimi ac potentissimi Poloniae, Sueciaeque etc. etc. Regis, Sigismundi tertii nec non aliquot aliorum praesentis Capellae praestantius musicorum. Opera et studio Vincentii Lilii Romani, ejusdem Florentissimae Capellae Regiae Musici, hinc inde collectae. Cracoviae, in Officina Lazari, Basilius Skalski, Anno Domini MDCIV. Dieses Werk, welches er dem österreichischen Erzherzog Ferdinand gewidmet, enthält 20 Arbeiten von folgenden 16 Komponisten, nämlich von den uns bereits bekannten Lukas Marenzio und Asprillio Pacelli, dann Jakob Abbatis, Simon Amorosius, Lorenz Belloti, Vinzent Bertolusius, Hippolyt Bonnani, Julius Caesar Gabucius, Andreas Hakenberger, Vinzent Lilius, Julius Osculati, Alphons Paganus, Anton Patart, Hannibal Stabile, Andreas Staniczewski und Raphael Veggio (s. Eitner's Bibliographie, S. 238).

Es ist sehr zu bedauern, daß bis jetzt kein vollständiges Exemplar von diesem für die Geschichte der polnischen Musik des XVII. Jahrhunderts so wichtigen Werke aufgefunden ist. Drei Stimmen davon besitzt die von Dr. Proske in Regensburg hinterlassene bisch. Bibliothek, eine Stimme dagegen befindet sich im Archiv der Kathedrale zu Gnesen.

Von den oben erwähnten Komponisten ist uns außer den ersten beiden am besten bekannt Andreas Hakenberger, der nach seinem Austritt aus Siegmunds Kapelle nach Danzig verzog, um dort die Stellung des ersten Dirigenten an der Marienkirche zu übernehmen. Er gab im Jahre 1617 in Frankfurt ein Werk heraus, betitelt: „Harmonia sacra ... auctore Andrea Hakenberger S. P. Q. Gedanensis Archimusico" und widmete es Siegmund III. Es enthält 41 Originalkompositionen von Hakenberger. Je ein Exemplar dieses wichtigen Werkes besitzen die städtischen Bibliotheken zu Breslau und Danzig. In der letzteren dieser beiden Bibliotheken habe ich ein anderes für die Musikgeschichte ebenso wichtiges Werk dieses Meisters gesehen, mit der Ueberschrift: „Sacri modulorum concentus de festis solemnibus totius anni et de tempore auct. Hakenberger Andrea in aede Virginis, quae Gedani est Capellae Magistro ... Stetini, anno 1615."

Ehe ich in meiner Darstellung Warschau verlasse, um zur weiteren Geschichte des rorantischen Kollegiums an der Kathedrale zu Krakau überzugehen, muß ich einige interessante Einzelheiten von der Hofmusik mittheilen, welche der von Adam Jarzebski gelieferten Beschreibung Warschaus entnommen sind. Letzterer nämlich, berühmt als Architekt, Literat, Musiker und Dichter am Hofe Wladyslaws IV. hat im Jahre 1643 Polens Hauptstadt in Versen beschrieben.

Daraus erfahren wir, daß im J. 1640 folgende Komponisten und mitwirkende Musiker zur „Hofkapelle" gehörten.

1) Marco Scacchi, von welchem ich oben ausführlich berichtet, war erster Dirigent.

2) Priester Bartholomäus Pekiel, ein Komponist, welchen ich weiter unten noch besonders erwähnen werde, war Organist und zweiter Dirigent.

3) Pater Vinzent Skapita, Franziskaner, war Hofkaplan und einer der geschicktesten Musiker der königlichen Kapelle.

4) Peter Elert, königlicher Sekretär, Hofviolonist und Sänger.

5) Augustin Eutichus, Reformat und Komponist.

6) Kaspar Forster, berühmter Altist und gewandter Kontrapunktist. Behufs gründlicher musikalischer Ausbildung nahm er seinen Abschied und ging nach Italien. Eine Zeit lang hielt er sich in Rom auf, dann in Padua, endlich in Venedig. Später war er Kapellmeister am Hofe des dänischen Kö-



nigs Friedrich III. mit einem Gehalt von 1000 Thalern. Im Jahre 1657 kehrte er nach Venedig zurück, betheiligte sich am Kriege der Venezianischen Republik mit der Türkei und wurde zum Lohne der Tapferkeit zum Ritter des hl. Markus ernannt. Vom dänischen Könige zurückberufen, übernahm er bei demselben den Posten des Dirigenten; da er jedoch in Venedig an ein unabhängiges Leben gewöhnt war, verließ er im J. 1661 diese Stellung wieder, zog zuerst nach Hamburg, dann nach Danzig, und schließlich begab er sich nach Oliva in das dortige Kloster, wo er im Jahre 1673 im Alter von 56 Jahren starb.[1])

7) Ludwig Fantoni, Sopranist, war Liebling des Königs, welchem er die trüben Stunden mit seiner wunderbar schönen Stimme oft versüßte.

8) Galot, genannt „ornamentum capellae", war als Lautenspieler berühmt. Er starb in Wilna im Jahre 1647.

9) Gregor Graniczny hatte den Titel: „Capellae regiae musicus". Der König schenkte ihm zur Belohnung für seine langjährige Thätigkeit an der Kapelle einen großen Garten in einer der Vorstädte Warschau's.

10) Johannes (Baptista) Jacobelli, Hauskaplan der Königin und Hofsänger. Von ihm ist in Scacchi's Xenien ein kunstvoller Kanon hinterblieben.

11) Adam Jarzebski, der oben erwähnte Verfasser der dichterischen Beschreibung Warschau's. Er war zugleich Architekt und hat u. A. den berühmten Ujasdowskischen Palast gebaut.

12) Johannes (Baptista) Copula, ausgezeichneter Baritonist. Er verfügte über einen Stimmumfang von mehr als zwei Oktaven.

13) Baltazar, berühmter römischer Sopranist.

14) Mielczewski, Komponist und Sänger. Jarzebski rühmt sein Talent mit den Worten: „Er komponirt auch tüchtig zu Gesang und Spiel." Er muß auch im Auslande zur Geltung gekommen sein, da eine seiner Kompositionen zu den Worten „Deus in nomine tuo" in Johann Havemans berühmter musikalischer Sammlung, die im J. 1559 unter dem Titel „Jesu hilf!" in Berlin herausgegeben wurde und sich gegenwärtig noch in der dortigen königlichen Bibliothek befindet, Aufnahme gefunden hat.

15) Gianbatista, ein damals bewunderter Tenorist; endlich noch zwei Musiker:

16) Herard und 17) Simonides.

Von allen vorgenannten Komponisten und Musikern verdient der Priester Barthol. Pekiel (spr. Penkjel) besonders hervorgehoben zu werden. Er war zweiter Dirigent der Hofkapelle und der bedeutendste polnische Komponist des XVII. Jahrh. Von ihm sind in den rorantischen Büchern in der Kathedrale zu Krakau vier 4stimmige Messen zu finden, geschrieben von der Hand des Matthias Miskiewiz, Dirigenten der Rorantisten in den Jahren 1639—69.

Die erste davon: „Missa brevis" vom Jahre 1661, in der um eine Quart höher transponirten dorischen Tonart für 4 gleiche Stimmen geschrieben, verräth sowohl Tiefe und Begeisterung, als eine hohe Kunst des Schaffens. Namentlich ist das letzte Agnus Dei außerordentlich schön, und der Schluß der Messe zu den Worten „dona nobis pacem" ist eines der herrlichsten Stücke der klassischen Musik.

Pekiel's zweite Messe „Missa secunda" ist ebenfalls für 4 gleiche Stimmen ohne Orgel und Instrumente geschrieben, und zwar in der feierlichen lydischen Tonart. Sehr schön ist am Anfange des Credo das Motiv, welches im Tenor mit den Tönen: f, C, c, b, a beginnt und dann mit überaus kunstvollem Kontrapunkt allmälig in die anderen Stimmen übergeht. Das Credo schließt mit einer Fuge, deren Thema insofern charakteristisch ist, als es mit der kleinen Sekunde beginnt, dem beliebten Intervall des um hundert Jahre späteren Sebastian Bach.

Pekiels dritte Messe vom J. 1664 ist in der mixolydischen, die vierte dagegen vom J. 1668 in der dorischen Tonart geschrieben. Diese ist Pekiels einzige Messe für gemischte Stimmen. Im Christe eleison,

[1]) Auf seinem Grabstein in Oliva lesen wir folgende Inschrift:

D. O. M.
Aeternaeque memoriae viri Praeclarissimi
Gaspari Forsteri
Musices peritissimi et capellae in urbe
Gedanensi Praefecti, Vitae innocentia, morum integritate, Et animi candore insignis. Anno Dei in carne patefacti MDCLII. Ad Regalem coeli Curiam acciti, — Georgius Forsterus S. R. M. Bibliopola, Pietatis, Naturae, atque officii memor, Parenti desideratissimo, atque optime merito, — Hoc Mnemosinon Maestissimus
posuit. S. S.

im Crucifixus und im Benedictus treten nur drei Stimmen auf. Der ganze Titel lautet: „Missa Pulcherrima, auct. Barth. Pekiel, Capellae Magistro S. R. M. (Suae Regiae Majestatis) ex ejusdem originali descripta per M. M. (Mathiam Miskiewicz) Praepositum Capellae. A. D. 1669 ultima Januarii. A. M. D. G." In zwei Stimmen ist die Bemerkung hinzugefügt: ad instar Praenestini. Mit Recht ist diese Messe als „die schönste" bezeichnet. Ihre scharfgeprägten Motive, die glänzende Stimmführung und die ganze Anlage erinnern lebhaft an die Messen Palestrina's. Das Benedictus ist besonders hervorzuheben. Nur die drei tieferen Stimmen: Alt, Tenor und Baß treten auf. Die feine Verflechtung der Töne ist schwer zu beschreiben; man muß sie hören, um die darin athmende tiefe Frömmigkeit mitzufühlen und des überirdischen Zaubers inne zu werden, welcher darüber ausgegossen ist.

In den rorantischen Büchern ist ein Weihnachts-Credo von demselben Meister aufbewahrt, das sogenannte Patrem rotulatum, welches insofern interessant ist, als es einige in Polen viel gesungene Weihnachtslieder (Kolendy) zum Thema nimmt. Es ist dies ein nicht genug zu würdigender Schatz, der uns den ursprünglichen Klang dieser alten Lieder offenbart.

Pekiel schrieb außerdem zwei achtstimmige Messen, welche den Titel: Senza Ceremonie führen und im Geiste Asprillio Pacelli's angelegt sind. Augenscheinlich waren sie nur für weniger feierliche Hochämter bestimmt, die ohne Assistenz gehalten werden. Die Bezifferung, in beiden Partituren dem Baß beigefügt, deutet auf Orgelbegleitung. Der ersten dieser Messen ist die phrygische, der anderen die äolische Tonart zu Grunde gelegt. Beide befinden sich in 9 vortrefflich erhaltenen Heftchen im Domarchiv zu Krakau.

Indem ich nunmehr in meinen Erörterungen zum Kollegium der Rorantisten in Krakau zurückkehre, nenne ich nur diejenigen Dirigenten, deren Werke in die rorantischen Bücher aufgenommen sind.

1) Hannibal Orgas (1624—1628);

2) Johann Krener (bis 1630);

3) Mathias Miskiewicz (bereits oben erwähnt);

4) Mathias Lukaszewicz (1668 bis 1680);

5) Andreas Paszkiewicz, Karmeliter, des vorigen Zeitgenosse, von welchem eine 4stimmige Messe für gemischten Chor und einige kleinere Kompositionen in den rorantischen Büchern hinterblieben sind.

6) Vinzent Maxylewicz, unter dem vierzehnten Dirigenten Präbendar der rorantischen Kapelle;

7) Gregor Gorczycki (spr. Gortschytzki), unter demselben Dirigenten Pönitentiar und zugleich Dirigent an der Kathedrale.

Gorczycki war einer der letzten Komponisten, die im streng kirchlichen Geiste schrieben. Von Jugend auf sang er jeden Sonnabend in der rorantischen Kapelle; in der Folge bemühte er sich um die Stellung eines Komponisten und Sängers am Hofe der Fürstin Radziwill (aus dem gräflich Wisniowieckischen Hause) und setzte zu diesem Zweck deren dichterische Erzeugnisse in Musik. Seine Bemühungen waren jedoch fruchtlos.

Zum Direktor des Domchors ernannt, entfaltete er eine große Thätigkeit. Von seinem unermüdlichen Fleiße zeugen zahlreiche mit eigener Hand gefertigte Manuskripte von seinen Messen, Motetten und Hymnen im Krakauer Domarchiv. Er war ein gottesfürchtiger und musterhafter Priester und wurde allgemein die Perle des Krakauer Klerus genannt. — Bei der Direktion der Chöre zur Krönungsfeier Augusts III. und dessen Gemahlin Maria Josepha im Januar 1734 hatte er das Unglück, sich dermaßen zu erkälten, daß er gefährlich erkrankte und ein Vierteljahr darauf starb.

In der Kathedrale zu Krakau ist neben dem Grabmal Kasimirs des Großen eine bescheidene Steintafel in die Wand eingemauert mit folgender Inschrift:

D. O. M.

Memoriae nunquam moriturae Illustr. et adm. Reverendi D. Georgii Gorczycki canonici Scalbimir. Poenitentiarii et Capellae Magistri, ab omnibus gemma sacerdotum vocati, doctrina et pietate praediti, obsequiis ad hanc Eccles: Cathedralem nec non Dioecesis consumpti. Obiit a. d. 1734 die 30 aprilis. Viator! virtutes commirare et defuncto requiem aeternam praecare.

Gorczycki's Kirchenkompositionen, bisher im Krakauer Domkapitelarchiv aufbewahrt, beweisen eine gründliche theoretische Ausbildung

und besonders seine Gewandtheit im freien Gebrauche der verwickeltsten Formen des Kontrapunktes. Bei alledem muß man sich in der That wundern, wie dieser Komponist, dessen Lebenslauf tief genug in das verdorbene XVIII. Jahrh. hineinragte, im Stande war, dem gezierten und bombastischen Treiben dieser Zeit fern zu bleiben und das dem einfach Erhabenen gebührende Maß inne zu halten. Die Erklärung dafür kann nur in Gorczycki's hochgesteigerter Frömmigkeit und religiöser Begeisterung gefunden werden.

Maczynski sagt in seinem „Andenken an Krakau": „Die von Gorczycki hinterlassenen Kompositionen, im Kirchenstile geschrieben, heben durch ihren feierlichen und harmonischen Klang die betende Seele mit Macht zum höchsten Wesen empor. Diese Kompositionen, bis zum heutigen Tage in der Kathedrale aufgeführt, gereichen ihrem Schöpfer um so mehr zum Ruhme, als sie aus einer Zeit stammen, in welcher die Musik rauschend, ausgelassen und ohne Originalität war."

Von den zahlreichen Schöpfungen Gorczycki's nenne ich hier noch: „Ave Maria" und „Sepulto Domino", beides herausgegeben im zweiten Heft der „Monumenta musices sacrae in Polonia" und außerdem: „Ave mundi spes Maria" und „Stabat Mater", erschienen als Anhang zur „Kirchenmusik". — Das vortreffliche Responsorium „Sepulto Domino" wird alle Jahre am Karfreitag in der Kathedrale zu Krakau aufgeführt. Das Stabat Mater kann sich jedem anderen berühmten Stabat kühn zur Seite stellen. Es besteht aus vier kurzen und abgesonderten Theilen. Im ersten Theile singt der Tenor die Melodie als cantus firmus; im zweiten Theile singt der Sopran dieselbe Melodie, während der Tenor wiederum die im ersten Theile nebenher gehende Melodie des Soprans übernimmt. Diese beiden Stimmen sind somit im sogenannten Kontrapunkt der Oktave bearbeitet, und die übrigen Stimmen dienen zur harmonischen Füllung. Höchst ergreifend wirkt der Schluß des zweiten Theils bei den Worten „pertransivit gladius", wo sich der übergroße Schmerz der Mutter des Heilandes als ein in das Herz tief einschneidendes Schwert in Tönen malt. Die übrigen zwei Theile sind über Originalmotive gearbeitet.

Zur Rettung obiger Schöpfungen vor dem Untergange hat der verstorbene Kanonikus Polkowski, Custos an der Kathedrale zu Krakau, wesentlich beigetragen, indem er die von Gorczycki mit eigener Hand geschriebenen Blätter eifrig sammelte, ordnete, in Heftchen vertheilte und mit Ueberschriften versah.

Der weiter oben erwähnte Dirigent der Korantisten, Priester Vinzent Maxylewicz, geb. 1685, war zugleich 6 Jahre lang Dirigent des Domchors, nämlich vom Jahre 1739 bis zu seinem plötzlichen Tode, der am 24. Januar 1745 eintrat. Er war so zu sagen ein Geistesbruder Gorczycki's, sowohl in Beziehung auf Stärke und Adel des Charakters, als auch hinsichts des schaffenden Talents. Auch seine Kompositionen, obschon nicht zahlreich, zeugen von Begeisterung und Tiefe, sowie von gründlicher Kenntniß des Kontrapunktes. Seine sterbliche Hülle ruht in der Bernhardinerkirche zu Krakau. Sowiński liefert in seinem Lexicon der polnischen Musiker ein interessantes Dokument, welches über Maxylewicz's Verdienste und Tod berichtet:

„An. D. 1745 die 24 Januarii post primas Vesperas Conversionis S. Pauli Apostoli, rediens domum sanus mente et corpore, dominus Vincentius Maxylewicz, Capellae magister ecclesiae Cathedralis Cracoviensis ab annis VI, acquiescens in sella subito ex illa pronus in faciem concidit, tam potenti casu ut post aliquot *Pater noster* nullo verbo aut sensu edito exspiraverit: tumulatus die 26 apud P. P. Bernardinos in Stradom in habitu illorum, cum ingenti conjugis et filiarum dolore et lacrymis ac magno capellae cathedralis squalore ac maestitia. Vir in arte musica praestans ac compositor nobilis, in sedulitate, pietate, modestia, mansuetudine ac imbuendis eadem arte ingeniis puerorum nulli secundus. Cui post annos sexaginta vitae ac laborum pro gloria et ecclesia Dei toleratorum det Dominus Deus requiem in coelis opulentam ex animo precor ac voveo."

Um die Zahl der uns bekannten polnischen Komponisten und Musiker des XVII. Jahrhunderts zu vervollständigen, muß ich noch des ausgezeichneten Organisten an der Dominikanerkirche zu Krakau, Namens Andreas Nizankowski, erwähnen, der sich drei Jahre lang bei dem damals berühmtesten Organisten Hieronimus Frescobaldi

in Rom ausgebildet hatte. Er starb in Krakau am 3. April 1655.

Außerdem that sich im Auslande ein Komponist hervor, der sich Johannes Polonus schrieb und Hofkapellmeister Johann Friedrichs, Markgrafen von Brandenburg, war. Die Stadtbibliothek zu Breslau bewahrt von ihm ein sehr gutes 5stimmiges Te Deum, gewidmet dem Breslauer Magistrat im Jahre 1606.

Nachdem ich somit die Kenntniß von den Komponisten und Musikern in Warschau und Krakau, soweit ich solche bis jetzt durch Nachforschungen zu erlangen vermochte, dargelegt habe, erübrigt mir nur noch, in Kürze der älteren Musik in den Kathedralen von Gnesen und Posen zu gedenken. Daß auch hier die klassischen Erzeugnisse berühmter polnischer Komponisten des XVI. und XVII. Jahrhunderts in früheren Zeiten zur Aufführung kamen, unterliegt keinem Zweifel. Die betreffenden Chöre waren reichlich ausgestattet. Die Kathedrale zu Posen besaß schon im XV. Jahrhundert ein umfangreiches Gebäude, Psalterie genannt, in welchem die Domsänger, die sogenannten Psalteristen, wohnten, und wo besondere Säle für den Gesangunterricht, sowie für die zu den Aufführungen nöthigen Proben bestimmt waren.

Das Reglement des Posener Domkapitels vom J. 1467 setzt den Gesangschülern je ein Maß Mehl wöchentlich für die Proben und den Gesang in der Kathedrale aus. „Scholaribus ecclesiae cathedralis assignetur mensura farinae pro qualibet septimana pro labore et cantu in ecclesia.“

Gegen Anfang des XVII. Jahrhunderts schenkte der Bischof Andreas Szolbrski bedeutende Fonds zur dauernden Erhaltung von neun Domsängern und ließ für die Kathedrale eine Orgel bauen, die nach dem Zeugnisse Zalaszowski's (Ius regni Poloniae) in damaliger Zeit zu den größten gezählt wurde. Leider vernichteten wiederholte Feuersbrünste mitsammt der Orgel auch die musikalischen Ueberreste der Posener Kathedrale. Dahingegen werden in Gnesen bis zum heutigen Tage Chorbücher von bedeutender Größe und Reste klassischer Schöpfungen aufbewahrt, deren sich in früheren Zeiten der Domchor zum Gesange bediente.

Auch in den hiesigen Klöstern wurde der Choral und polyphone Gesang fleißig geübt. Durch einen glücklichen Zufall gelangte ich zu einigen Bruchstücken aus musikalischen Büchern, die am Chor der Gnesener Klarissinnen im XVII. Jahrhundert gebraucht wurden. Außer Meisterwerken von Palestrina und Handel befinden sich darin auch polnische Erzeugnisse, worunter ein überaus schönes Fastenlied besondere Erwähnung verdient, nämlich der „Klagegesang auf den Tod des Heilandes vor dem heiligen Grabe.“

Dr. Joseph Surzyński,
Domvikar und Regens chori zu Posen.

II. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.

A. Theoretische und musikgeschichtliche Schriften.

1. **Paléographie musicale.** Fac-Similes phototypiques etc. Solesmes, imprimerie, S. Pierre par Sablé (Sarthe) 1889. Subscriptionspreis für Deutschland durch Breitkopf & Härtel in Leipzig, per Jahrgang 20 Mk.

Unter diesem Titel führt sich ein Werk in die Oeffentlichkeit ein, welches für die ältere Musik-Geschichte von hoher Bedeutung ist. Bei den Versuchen, welche man besonders in Frankreich[1]) machte, um den alten und ächten gregorianischen Gesang wie-

[1]) Guéranger, Prosper, geb. 4. April 1805, gest. 30. Jan. 1875, seit 1837 Abt des neugestifteten Benediktinerklosters Solesmes, Diözese Le Mans, hatte seine Hauptthätigkeit auf die Wiedereinführung der römischen Liturgie in Frankreich gerichtet und sie auch erzielt. Als Hauptmittel dazu erschien ihm die Restitution des Benediktinerordens; das erste Kloster war Solesmes. Von seinen Schriften sind in Deutschland mehr bekannt: „Institutiones liturg.“ (Deutsch v. Fluck. Regensburg 1854) und „L'année liturgique“ („Das Kirchenjahr“ 12 Bde., deutsche Uebersetzung, Mainz 1874 ff.).

der herzustellen, erkannte man bald, daß zu diesem Zwecke nichts nothwendiger sei, als die Kenntniß und Vergleichung möglichst vieler Neumenhandschriften, in denen, wie man wohl nicht mit Unrecht annahm, sich die ursprüngliche Form dieses Gesanges darstelle, und man warf sich daher mit Eifer auf die Erforschung dieser Quellen. Während aber auf andern Gebieten der Kunst und Wissenschaft zahlreiche Publikationen von alten Urkunden veranstaltet wurden, auch verhältnißmäßig leichter herzustellen waren, gab sich Niemand die Mühe, an die Veröffentlichung alter Neumenhandschriften in größerem Maßstabe zu gehen. Der Jesuit Lambillotte war der erste, der 1851 einen solchen Versuch wagte mit der Herausgabe eines Antiphonars von St. Gallen[1]) in lithographirten Facsimile's. Ein ähnliches Unternehmen war das von M. Hermesdorff, Domorganisten von Trier, welcher nach und nach in den Beilagen zu der von ihm redigierten musikalischen Zeitschrift „Cäcilia"[2]) (eigentlich Publikationen des von ihm gegründeten Choralvereins) die neumierten wechselnden Meßgesänge aus einem alten Manuskripte des Domschatzes in Trier durch möglichst genaue Autographie veröffentlichte. Doch ward dieß Unternehmen nach seinem Tode (1885) nicht fortgesetzt, da auch der Choralverein sich zugleich aufgelöst zu haben scheint. Das Interesse für derartige Studien hatte großentheils, zumal in Deutschland, abgenommen, nachdem vom hl. Stuhl für den kirchlichen Gebrauch die medizäische Edition als die offizielle wiederholt und energisch erklärt und für die Gesänge beim hl. Officium eine Neubearbeitung oder Redaktion durch eine eigens zu diesem Zwecke eingesetzte Commission unter schließlicher Begutachtung der Congreg. Sacr. Rit. geschah. Nur in Frankreich zumeist erhielt sich unter den Musikarchäologen eine Opposition gegen diese offiziellen Bücher; sie hielten daran fest, die wahre gregorianische Melodie gefunden zu haben,[3]) und der Congreß von Arezzo 1882 sollte dieser Ansicht öffentliche Anerkennung verschaffen, resp. im Namen der Kunst und Wissenschaft den hl. Stuhl veranlassen, seine bisherigen Bücher fallen zu lassen und die nach ihrer Ansicht allein berechtigten, „ächten gregorianischen" Gesänge an deren Stelle zu setzen. Doch der hl. Stuhl nahm solche Bestrebungen mit Mißfallen auf und belehrte diese Männer in einem Dekrete vom 10. Apr. 1883, daß in liturgischen Sachen die Autorität des römischen Stuhles maßgebend und nur dadurch Einheit im Gesange zu erzielen sei; dem blos archäologischen Studium werde vom heil. Stuhle kein Hinderniß gelegt werden.[1]) Obwohl dem eigentlichen praktischen Zwecke durch dieß Dekret der Boden entzogen ist, und nachdem eine vom Congreß von Arezzo geplante archäologische Gesellschaft und ein derselben entsprechendes Organ nicht zu Stande kam, unterzogen sich doch die Herausgeber dieser Paläographie, Mönche des Benediktinerklosters Solesmes in Frankreich, an ihrer Spitze der hochverdiente Dom J. Pothier, der Aufgabe, durch diese Publikationen zum archäologischen Studium aufzumuntern. Sie haben sich auch den Segen des hl. Vaters zu ihrem Unternehmen erbeten und denselben erhalten.

Da das ganze Werk Anspruch auf hohe Beachtung macht, so ist es auch billig, daß wir uns eingehender damit beschäftigen.

I.

Nach dem von den Herausgebern dargelegten Plane soll dieß Werk „alle bedeutsamen Repräsentanten der verschiedenen Familien neumatischer Handschriften umfassen, also Neumierungen in zusammengesetzten Zügen und zwar lateinischer, gothischer, ita-

[1]) Antiphonaire de S. Grégoire. Facsimile du manuscrit de S. Gall. Accompugré d'une notice historique etc. par le R. P. L. Lambillotte S. J. 150 planches. Bruxelles, Ch.-J.-A. Greuse. 1851 u. 1867.

[2]) Cäcilia. Organ für kathol. Kirchen-Musik. Herausgegeben von Mich. Hermesdorff. 1872—78. Trier, Fr. Lintz'sche Buchhandlung.

[3]) „Offene Briefe über den Congreß von Arezzo" von J. A. Lans. Aus dem Holländischen übersetzt von E. Luppen. Regensburg 1883. Fr. Pustet.

[1]) „Quamvis enim ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit, ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quaenam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variaeque ejus phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiae ritibus, ac reliquis S. Liturgiae partibus eruditissimi viri cum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt; nihilominus eam tantum uti authenticam Gregoriani cantus formam atque legitimam hodie habendam esse, quae juxta Tridentinas sanctiones a Paulo V., Pio IX. sa. me. et Ssmo. Domino Nostro Leone XIII., atque a Sacra Rituum Congregatione juxta editionem Ratisbonae adornatam, rata habita est et confirmata, utpote quae unice eam cantus rationem contineat, qua Romana utitur Ecclesia." Ex Decreto d. d. 10. April. 1883.

lienischer und roman'scher Art; ferner Neumen, die aus übereinander gestellten Punkten bestehen, dann gemischte Notierungen, weiterhin Doppelnotierungen mit Neumen und Buchstaben, endlich guidonische Notierung d. h. Neumen auf Linien." „Da aber die Urform der liturgischen Musik sich im Laufe der Jahrhunderte wie eine Sprache in verschiedene Dialekte, in den gregorianischen, ambrosianischen, gallikanischen und mozarabischen Gesang spaltete, von denen keiner der Aufmerksamkeit des Musikers und Liturgikers entgehen darf, so wird es nothwendig sein, früher oder später die Hauptdenkmäler dieser verschiedenen Formen des kirchlichen Gesanges in die Hände des Forschers zu legen." Vorerst aber werden „blos die ältesten und reinsten gregorianischen Responsorien, Gradualien und Antiphonarien und unter ihnen vor Allem die Roman'schen Urkunden der Schule von St. Gallen, sowie alle diejenigen, deren besondere Notierung geeignet ist, uns über den Rhythmus zu belehren, worauf es bei der Restauration des alten Chorals vor Allem ankömmt (ce point capital de la restauration archéologique), berücksichtigt werden." [1])

Demnach verspricht dieses Werk dem Forscher und den Freunden des alten kirchlichen Gesanges einen überaus großen Reichthum von Interessantem und Wichtigem zu bieten. Freilich müssen wir uns, bis wir alles das Benannte in Händen haben, auf viele Jahre hinaus vertrösten, da die Veröffentlichung des ersten, nun in Angriff genommenen Manuskriptes allein schon zwei Jahrgänge des Werkes in Anspruch nimmt, und dann erst der Abdruck eines Manuskriptes erfolgt, welches den Leser den Inhalt der neumirten Melodien ersehen läßt.

Zugleich sollen damit auch der Paläographie überhaupt, dann dem Studium der Sprache und besonders der Liturgie neue Materialien geliefert werden.

Die Paléographie musicale erscheint in vierteljährigen Lieferungen, von denen jede einige Blätter erläuternden Textes nebst einer entsprechenden Anzahl Tafeln mit neumirten Gesängen enthalten soll. Die Vortrefflichkeit dieser Tafeln besteht, abgesehen von ihrem innern Werthe, darin, daß die Wiedergabe des Manuskriptes nicht durch Nachzeichnen mit der Hand auf dem Wege der Lithographie oder Autographie bewerkstelligt wird, welcher Manier stets größere oder kleinere Mängel anhaften, sondern durch Lichtdruck (Phototypie), welcher gestattet, ein vollkommenes Nachbild des Manuskriptes sammt allen ursprünglichen Zügen u. s. w. mit vollkommener diplomatischer Genauigkeit zu geben.

Bis jetzt sind drei Lieferungen in Großquart (Größe des zu veröffentlichenden Manuskriptes) erschienen; sie enthalten a) 72 Seiten Text (Widmung an Se. Heiligkeit Papst Leo XIII.; allgemeine Einleitung; Bemerkungen über Codex 339 aus der Bibliothek von St. Gallen, über die Bibliothek von St. Gallen, Geschichte derselben), b) zwei Tafeln besonderer Neumirungsweise, dann 50 S. des genannten Codex in Lichtdruck, umfassend die Introitus, Gradualien, Offertorien (sammt den Versen) und Communionen vom 1. Adventsonntag bis zum Mittwoch in der dritten Fastenwoche.

Die Ausführung ist untadelhaft und macht das Ganze einen höchst angenehmen Eindruck.

II.

Um gleich bei diesem Codex zu verweilen, mögen mir ein paar Bemerkungen gestattet sein.

Die Herausgeber erklären, daß sie nach reiflicher Ueberlegung dieses Manuskript gewählt haben, weil „seine Notierung ohne Zweifel die schönste unter allen Neumenhandschriften dieser Bibliothek ist, die archaistische Form wetteifert in Feinheit und Reinlichkeit selbst mit dem Antiphonarium Nr. 359 (Lambillote) und mit zwei herrlichen Codices des Mönches Hartker, die aus dem X. und XI. Jahrhundert stammen. Der Copist hat, um den Rhythmus zu präzisieren, mit solcher Fülle und so vollendeter Genauigkeit die Roman'schen Zeichen angewandt, daß er der litterae significativae entbehren konnte, und wir glauben daher, daß diese Urkunde in Bezug auf Angabe des Rhythmus über den andern mit Buchstaben versehenen Gradualien steht." [1])

[1]) Vgl. Einladung zur Subskription, S. 5.

[1]) Ebenda S. 6. Der Mönch Hartker lebte am Ende des 10. Jhrhdts. im Kloster St. Gallen und schrieb auf's Zierlichste zwei Codices (Nro. 390 und 391), welche alle Responsorien und Antiphonen für die Matutin, Laudes, Horen und Vespern enthalten. Diese Gesänge sind mit Neumen und roman'schen Buchstaben bezeichnet. (Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen. S. 79.)

So sehr ich den Werth dieses Codex anerkenne und schätze, so muß ich doch meinem Bedauern Ausdruck geben, daß die Herausgeber es für vortheilhafter erachten konnten, den Lesern oder Forschern ein so lückenreiches Material darzubieten; sie selbst machen darauf aufmerksam, daß in solchen Neumenmanuskripten häufig die Schlußformeln der Gradualien und Alleluja ganz fehlen oder blos angedeutet und dem Gedächtniße der Sänger überlassen sind, was allerdings seine Richtigkeit hat. Aber in diesem reproduzierten Codex finden sich sogar *Lücken mitten in den Melodien*, wie sie anderwärts nicht leicht vorkommen mögen. Den Herausgebern mag es wohl, wie sie sagen, etwas Leichtes sein, diese Lücken auszufüllen, aber was kann der Leser, dem kein anderes Exemplar resp. Manuskript zu Gebote steht, damit anfangen? Soweit mir eine Vergleichung möglich war, constatiere ich z. B. S. 1. Alleluja unvollständig; ℣. Ostende drei Lücken; Dom. II. Advent. fehlt der zweite Vers nach Alleluja, sowie das Offertorium. S. 4. zählte ich 10 Lücken; S. 5. 5 Lücken; S. 6. 18 Lücken und der Hymnus trium puerorum ist ganz ohne Neumen, u. s. w. Hätte es sich da nicht empfohlen, einen andern, vollständigeren Codex zu wählen, z. B. Codex Nr. 374, ebenfalls von St. Gallen, welcher beiweitem nicht so lückenhaft ist und überdieß, was bei wenigen Manuskripten der Fall ist, auch die Melodie des zum Introitus gehörigen Psalmverses mit Neumen verzeichnet? An Zierlichkeit der Schrift, an Genauigkeit und Reinlichkeit steht er dem Nr. 339 in nichts nach, und der Copist hat noch eine größere Fülle der Roman'schen Zeichen, ebenfalls mit Weglassung der litterae significativae angewendet. Es würde also der Hauptzweck, welchen die Herausgeber intendieren, nämlich das Studium des Rhythmus durch den Abdruck dieses Codex noch mehr gefördert worden sein.

III.

Wenden wir uns nun zum Texte, zur Introduction génerale, zu der *allgemeinen Einleitung*, welche 8 Capitel oder Abschnitte umfaßt.

Vorerst (Cap. I.) wird der große Einfluß der neuen Reproduktionsweise alter schriftlicher Denkmäler mittelst Lichtdruck, namentlich bezüglich der alten Gesänge, gebührend beleuchtet. Seitdem (Cap. II.) die Gelehrten sich mit der alten Notenschrift beschäftigten, strebten sie auch, dieselbe zu reproduzieren; denn, um verstanden zu werden, mußten sie den Lesern auch das Bild dieser Notation vor Augen stellen. Zwei Perioden lassen sich unterscheiden, in welchen solche Studien getrieben wurden: die erste vom Anfange des 17. Jahrhdts. bis Mitte des 19. Jahrhdts., in welchen man nur Proben alter Notation veröffentlichte, die mehr der Neugierde als dem Studium dienten; hin und wieder suchte man diese Zeichen zu erklären, ohne übrigens zu einer präcisen Lösung zu gelangen. Prätorius (1519) scheint der erste gewesen zu sein, welcher einige Beispiele in sein Syntagma aufnahm.[1]) Außer diesem werden noch 12 Autoren angeführt, welche ein und das andere Gesangstück reproduzierten. (Hier hätte neben den Scriptores von Gerbert dessen Werk De Cantu beigefügt werden dürfen, indem im II. Bande dieses Werkes mehrere Tafeln mit Neumen sich vorfinden.)

Die zweite Periode beginnt um Mitte unsers Jahrhunderts. In Folge der Wiederaufnahme der römischen Liturgie in Frankreich bemühte man sich auch um die alten, ursprünglichen liturgischen Melodien, was aber eine schwere Arbeit war, da nicht blos die melodische Phrase, sondern auch die Theorie ihrer Ausführung und das Verständniß der Notenzeichen seit langer Zeit in Vergessenheit gekommen war. Man fand hiefür keinen anderen Weg, als an die Entzifferung der alten Manuskripte sich zu begeben.

Seit 1840 studierte man in Frankreich und Deutschland an dieser Frage; die verbesserte Lithographie ermöglichte bessere Wiedergabe der alten Notation und es erschienen in Folge dessen mehrere Spezimina. 1847 wollte Nisard das bilingue Antiphonaire von Montpellier (mit Neumen und Buchstaben) herausgeben, aber es kam nicht dazu. Glücklicher war der Jesuit Lambillotte, welcher 1851 den Codex Nro. 359 von St. Gallen als Facsimile lithographiert herausgab. Spät erst unternahmen Raillard in Paris und Hermesdorff in Trier Aehnliches. Sie gewannen manche Aufklärungen, aber an's Ziel sind sie nicht gekommen. Der Verfasser

[1]) Schon Johannes de Muris (14. Jahrhdt.) gibt eine, wenn auch ganz unzureichende Erklärung einiger Neumenzeichen (Gerb. Script. III. 201).



der „Mélodies grégoriennes", Dom Jos. Pothier bemühte sich, der Genesis der Neumen nachzugehen und darnach sie zu erklären; und diese Bemühung trug als schöne Frucht, daß man gegenwärtig die ersten Prinzipien des Choralvortrages den Schüler nicht lehrt, ohne ihm einige Begriffe von der Entstehung, Natur und Geltung der Neumen beizubringen.

Seit 1848 erschienen viele Werke (deren eine große Anzahl namhaft gemacht wird), in welchen Facsimile's zum Studium der Neumen dargeboten werden. Aber alle diese Versuche helfen wenig für ein zuverlässiges und vollständiges Studium dieser Notation, selbst nicht, wie man sagt, das Antiphonarium Sangallense von Lambillotte, welches nur Gradualien und Alleluja enthält. „Was uns noch mangelt, das sind vollständige Monumente, der Mangel derselben setzt unser ganzes Studium in Frage." (p. 18.) In diesem Punkte kann man auch anderer Ansicht sein als die Herausgeber; da sie dieses Studium blos auf den Rhythmus beschränkt wissen wollen, sollen wir da jedes einzelne Stück nach seinem Rhythmus studieren? Sind dieselben in dieser Beziehung so verschieden, daß ohne dieses Einzelstudium eine volle Restauration nicht möglich ist? Sollen wir alle Nüancen ausstudieren wollen, so werden wir in eine Künstlichkeit und Manierirtheit verfallen, welche einmal für die allerwenigsten Sänger ausführbar ist und dann dem Choralgesange den Charakter eines natürlich und schön dahinfließenden Gesanges raubt, den Alten aber sicherlich unbekannt war.

Das III. Capitel beschäftigt sich mit den alten Musiktraktaten und Manuskripten und deren resp. Wichtigkeit bezüglich der archäologischen Herstellung des Gesanges, d. h. nach der Annahme der Herausgeber, des Singens, des Vortrags, nicht der Melodien. In diesem Capitel tritt der einseitige Standpunkt der Herausgeber, welche das Studium des Rhythmus für das allernothwendigste erklären, die Frage um die Melodie für vollkommen gelöst proklamiren und die Untersuchung der Melodien ausschließen, am grellsten hervor, indem er sie zu unrichtiger und verkehrter Beurtheilung der alten Autoren verleitet.

Drei Quellen, heißt es, gibt es für die musikalische Archäologie; a) die musikalischen Texte oder Manuskripte mit der musikalischen Notation; b) die mittelalterlichen Traktate; c) die Werke der Väter, Liturgiker, lateinischen Grammatiker, die Kloster- und Kirchenchroniken. Letztere Quelle trägt am wenigsten zur Herstellung des gregorianischen Gesanges bei. „Beiweitem wichtiger sind die mittelalterlichen Traktate, sie sind für uns die Tradition, doch darf man nicht die Theorien des gregorianischen Gesanges klar und offen darin dargelegt suchen." (S. 19.) Der Wahrheit entsprechender wäre es gewesen, wenn man geschrieben hätte: „nicht alle Theorien" statt einfach „die Theorien". Es scheint, als existire für den gregorian. Gesang gar keine andere Theorie als die des Rhythmus. (Was die Herausgeber unter Rhythmus alles begreifen, erklären sie nicht näher.) Aber geben denn die Traktate von Hucbald, Odo, Guido, Berno, Wilhelm von Hirschau u. a. nicht verständliche Erklärungen über theoretische, den gregor. Gesang betreffende Dinge, über das sog. gregorianische Tonsystem, über die Tonarten, die Constitution der Melodien, selbst über guten Vortrag? Warum doch wird diese Zeit (X., XI., XII. Jhdt.) gar so düster gemalt? Diese Männer haben, heißt es ferner, ihre Codices mit Dissertationen über amplification sur le monochord, sur les tropes grecs, les tétrachordes, le genre diatonique, chromatique, enharmonique angefüllt und weiter Taugliches für die Restauration des kirchlichen Gesanges sehr wenig beigebracht. (S. 20.) Wer aber die Traktate in Gerberts Script., welche bis zum 12. Jhdt. reichen, auch nur einfach durchliest, wird sich alsbald überzeugen, daß obige Darstellung eine pure Uebertreibung ist, indem unter 23 Traktaten nur der von Regino eine Glosse des Martianus Capella ist, ferner von Adelboldus eine nur acht Seiten füllende Monochordi netarum per tria genera partitio verzeichnet ist, und oft genug ausgesprochen wird, daß der cantus ecclesiasticus nur im diatonischen Geschlechte sich bewege.

Weiter heißt es (wir müssen diese eigenthümliche Geschichtsdarstellung noch weiter verfolgen), daß diesen Theoretikern die Coëxistenz zweier wohlzuunterscheidender Elemente große Schwierigkeiten bereitet hätte, nämlich die liturgische Musik, welche schon mehrere Jahrhunderte alt, sich nur durch die allgemeinen Seiten der Tonalität (par les caractères généraux de la tonalité) an die klassische Musik anschließe und eine eigen-



thümliche Form besitzend durch Tradition sich fortpflanzte, ohne noch eine geschriebene Theorie zu besitzen, — auf der andern Seite die griechisch-römische Musikwissenschaft, welche in ein hohes Alterthum zurückreicht und wenigstens in den Schulen noch fortlebte. Unter solchen Umständen seien diese Männer in Gefahr gewesen, beide Elemente zu vermischen, und sie entgingen nur theilweise dieser Gefahr. Um sie gänzlich abzuwenden und das gregorianische System in seiner Unabhängkeit und Unversehrtheit zu formulieren, hätte es einer Art Revolution bedurft. Wer hätte etwas solches denken können zu einer Zeit, in der man vorzugsweise (surtout) von Tradition lebte, wo die Pflege der Wissenschaften, wie die Grammatik, Physik, Astronomie nur im sklavischen Copieren der Alten bestand? Und man wisse ja, was Guido von Arezzo auszustehen hatte dafür, daß er es wagte, eine so berechtigte und nützliche und keineswegs revolutionäre oder umstürzende Vervollkommnung anzustreben. (S. 20. 21.) — Die Musikgeschichte weiß jedoch nichts von solcher Coëxistenz zweier Elemente, wohl aber davon, daß sich das mittelalterliche Tonsystem, nach welchem die gregorianischen Melodien sich gestalten, aus dem alten griechisch-römischen Tonsystem entwickelt habe. Das beweisen die alten Traktate, und von einem eigenen gregorianischen System weiß kein einziger dieser alten Tonlehrer etwas.

Gänzlich unverständlich ist, daß es einer Revolution bedurft hätte, um „das gregor. System in seiner Unabhängigkeit und Unversehrtheit zu formulieren.“ Nach welchem System hat man dann damals gesungen, wenn das gregorianische sich nicht hervorwagen durfte? wo war es denn versteckt?

Die Herausgeber rathen bezüglich des Gebrauches dieser Traktate die höchste Vorsicht an, denn man täusche sich, wenn man in ihnen die gregorianischen Theorien (welche?) so klar und bündig enthalten wähnt, wie man sie jetzt beim Unterrichte fordert. Die praktischen Regeln nehmen nur einen sehr geringen Platz in der Gerbert'schen und Coussemaker'schen Sammlung ein und sie finden sich nur umhüllt von fremden Prinzipien (enveloppeés au milieu de principes étrangers), von welchen man sie freizumachen verstehen müsse. Man müsse eben die ganze Richtung der musikalischen Studien während des Mittelalters im Auge behalten. „Für die Theoretiker war die Musik mehr eine Wissenschaft als eine Kunst; der tauglichste Praktiker, wenn er nicht in diese transcendentale Wissenschaft eingeweiht war, ward nicht des Namens eines Musikers würdig geachtet.“ (p. 19.) So kann man nur schreiben, wenn man nichts als etwas Praktisches gelten läßt, als den Rhythmus. Doch finde ich auch das, was den Rhythmus anbelangt — die Lehre von den Distinktionen, Dehnung eines gewissen Tones 2c. — weder bei Hucbald, noch bei Odo, noch bei Guido in andere, geschweige erst fremdartige „Prinzipien“ eingehüllt. Es ist wahr, daß sich die alten Autoren, auch Boetius schon, über die bloßen Praktiker sehr wegwerfend aussprachen, aber was waren das für „vorzügliche“ Praktiker, über welche sie solche Klagen erheben? Uebrigens ist man heutzutage noch derselben Ansicht und achtet die blo Handwerksmusiker nicht besonders hoch; die deutsche Sprache hat daher auch unterscheidende Ausdrücke: Musiker und Musikanten. Unter den alten Theoretikern finden sich auch nur etliche wenige, welche bloße Theoretiker sind, die große Mehrzahl sind zugleich Praktiker und haben, wie in ihren Traktaten deutlich geschrieben steht, für die Praxis geschrieben.

Doch noch weiter (S. 21) heißt es: „Die Richtung der musikalischen Studien nach der Mathematik erklärt auch die Seltenheit der praktischen Unterweisungen, welche wir so sehnlich in ihren Traktaten suchen. Wenn sie davon Kenntniß geben, so geschieht es nur zufällig und im Vorbeigehen (par hasard et en passant); man findet bei ihnen nie auch nur den Gedanken daran, ein Lehrbuch über die liturgische Musik zu schreiben, insbesondere was den Rhythmus angeht.[1]) Sie geben ihren Unterricht nur nach und nach, wenn man zu fühlen anfängt, daß es nothwendig sei, die Tradition zu bewahren. Alsdann verlassen diese Musiker die Spekulation und befassen sich mehr mit praktischen Regeln. Schließlich beginnen sie die Melodien selbst zu studieren und zu analysieren, was wirklich der sicherste, leichteste und un-

[1]) „quand ils donnent quelques avis dans ce sens (d. h. des enseignements pratiques), c'est comme par hasard et en passant; on ne saisit jamais chez eux la pensée de vouloir formuler un corps de doctrine arrêté sur la musique liturgique, surtout s'il s'agit de rythme.“ (p. 21.)



fehlbare Weg ist, um die Construktion davon zu erkennen. So fixieren sie nach und nach die Gesetze, welche die Tonalität, Modalität und den Rhythmus regeln, während sie zugleich sich bemühen, den Mängeln einer blos neumatischen Notation abzuhelfen."

Wenn man die Traktate der alten Theoretiker, welche ich in mehreren Jahrgängen dieses „Jahrbuches" im Auszug gegeben habe, durchgearbeitet hat, und die eben gegebene Darstellung damit vergleicht, so ergreift einen unwillkürliches Staunen über eine solche — kühne Geschichtsdarstellung, um nicht zu sagen: Geschichtsbaumeisterei.

Man hätte doch schreiben können, daß man bei den alten Autoren diese oder jene wenigen Angaben über den Rhythmus findet; deßwegen aber, weil sie keine minutiösen Belehrungen hierüber, wie es die Herausgeber wünschen, geben, — ihre ganze Thätigkeit für liturgischen Gesang derart zu bemängeln, das kann nicht gebilligt werden.

„Vergessen wir nicht, heißt es weiter, daß alles, was in den Schriften dieser Männer (Hukbald, Guido u. s. w.) zur Restauration der liturgischen Melodien dienen kann, herkömmt von den Beobachtungen, welche sie an den gregorianischen Melodien angestellt haben, so oft sie sich den Fesseln der griechisch-römischen Wissenschaft zu entwinden vermochten. Es ist leicht, in diesen Werken die Formation eines modalen und rhythmischen Systems zu verfolgen, welches in großen Zügen endlich der Constitution des gregorianischen Gesanges und seiner traditionellen Ausführung entspricht." Nach der Angabe der Herausgeber war also das mittelalterliche Tonsystem schon vor Gregor d. Gr. vorhanden, da dieser Papst die kirchlichen Gesänge nicht neu schuf, sondern die schon vorhandenen sammelte, ordnete u. s. w., und doch jede Melodie nach einem bestimmten Tonsystem gebaut und construirt ist. Diese Theorie ward nach der Annahme der Herausgeber anfangs gar nicht aufgeschrieben und ging wahrscheinlich schon frühzeitig total verloren, so daß man sie nach etlichen Jahrhunderten aus den Melodien, die man nicht verloren hatte, mit großer Mühe und nur langsam nach und nach wieder heraus entdecken konnte. Warum man nicht schon früher das Bedürfniß nach dieser Theorie fühlte, ist nicht gesagt. Dabei ist nur das zu verwundern, daß sich diese kunstreichen Melodien ganz unversehrt durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben sollen, blos mit Hülfe der so mangelhaften Neumenschrift, für die Theorie aber habe die Kraft der Tradition ganz und gar versagt trotz dem beständigen Gebrauche der Melodien. — Solche Ungeheuerlichkeiten zu glauben, sollte man uns doch nicht zumuthen!

Noch einen Grund wissen die Herausgeber anzuführen, der Vorsicht beim Gebrauche der alten Traktate gebietet und dieser besteht darin, daß, wie sie sagen, die Lehrer (didacticiens) vom Ende des 10. Jhrhdts. an sich allmählig vom Studium der Kirchengesänge abwandten und vom Reize der Neuheit befangen sich beinahe ausschließlich mit den rhythmischen und harmonischen Combinationen des Discantus und Contrapunktes befaßten. Von nun an gab es zwei Musikarten: mensurirte und unmensurirte. (p. 22.) — Es wird aber dabei gar keine nähere Zeit bestimmt, so daß ein junger Archäologe, der diese Traktate noch nicht näher kennt, auf den Gedanken kommen muß, bei Guido, Berno, Wilhelm, also schon im 11. Jhrhdt. beginne diese ihn auf Abwege führende Musik, während man doch erst im 12. Jhrhdt. den Déchant in Frankreich übte und erst im 13. Jahrhdt. von einer eigentlichen mensurierten Musik sprechen kann. Das Organum, von welchem unter einer stattlichen Reihe von Autoren einzig nur drei sprechen: Hucbald, Guido und Johannes Cottonius, ist nicht so verführerisch; aber auch diese Autoren, wie alle andern in der Gerbert'schen und Coussemaker'schen Sammlung, halten diese zwei Musikarten streng auseinander. Wer dann überhaupt solche archäologische Studien betreiben will, der kann und muß in jetziger Zeit so viel Begriff vom Choralgesang haben, daß er den Choralrhythmus nicht bei den Mensuristen sucht.

Obwohl in dieser Hinsicht früher von Einigen Fehler gemacht wurden, so ist mir doch die Klage unverständlich, man habe nur zu oft rhythmische Systeme a priori construirt und dabei sich auf Texte aus alten Autoren berufen; da nun die nämliche Stelle für verschiedene Systeme angerufen wurde, so sei es gekommen, daß das Publikum (le public) Niemanden mehr glauben wolle. Es müsse also den Worten wieder ihre wahre Bedeutung zu geben gesucht werden, und man müsse sie wieder in ihrem Zusammenhange nehmen; das habe auch der Verfasser der Mélodies grégor. gethan. (p. 23.)



Wir erkennen das große Verdienst, welches Dom Jos. Pothier durch sein klassisches Werk „Mélodies grégoriennes“ erworben hat, vollkommen und mit Freude und Dank an, müssen aber doch sagen, daß man in Deutschland auch vor dem Erscheinen dieses Werkes den Choral gut zu singen verstand, wie man sich auf dem Congreß von Arezzo überzeugte; ferner, daß es immer Nüancen in der Vortragsweise des Chorals geben werde, denen auch die detaillierteſten Regeln nicht abzuhelfen im Stande sind. Uebermäßig detaillirte Regeln und feinst ausstudierte Vortragsnüancierungen, haben gewöhnlich den Erfolg, daß, wie schon gesagt, der Choralvortrag ein manierirter wird und den Charakter eines frei vom Herzen fließenden Gesanges, was er sein soll, einbüßt.[1])

Darum verstehe ich auch nicht recht den Zweck, den die Publikation der Paléographie musicale verfolgt. Ist es blos der Rhythmus, den das Publikum herausstudieren oder womit es sich bekannt machen soll, so ist diese Sache, da Dom Pothier schon soviel geleistet hat, etwas überflüßig und zudem kostspielig, anderseits bedürfte man dazu nicht vollständige Manuskripte; viel eher könnte man wegen dieser urgierten Vollständigkeit denken, es solle das Publikum die Ueberzeugung gewinnen, daß die im 9. und 10. Jahrhundert mit sicheren Tonzeichen notierten Melodien die ächten, von Gregor d. Gr. herstammenden Melodien seien.

IV.

Dieß wird auch im 4. Kapitel als das eigentliche Ziel bezeichnet, indem es S. 29 heißt: „Um das Mißtrauen (das einige Zweifler den gewonnenen Resultaten entgegenbringen,) zu entfernen, bedarf es klarer und detaillierter Auseinandersetzung der Prinzipien, worauf die Wissenschaft der liturgischen Musik und die bisher gezogenen Conclusionen beruhen; dann sind die Regeln des Vortrags zu entwickeln, ist mit Aufmerksamkeit die Struktur der gregorianischen Phrase zu analysieren, der Ursprung und die Formation aufzusuchen, dann durch unverwerfliche Zeugniße zu zeigen, wie die traditionelle Melodie sich von Jahrhundert zu Jahrhundert erhielt trotz der Modifikationen einer Schrift, deren Formen sich stufenweise und wie von selbst entwickelte, ohne ihr eigentliches Wesen zu verlieren.“

Aber auch hier ist der Begriff „Wissenschaft der liturg. Musik“ zu eng genommen, indem darunter nur die Theorie und Praxis des Vortrags mit Ausschluß alles andern, was auch zur Wissenschaft der liturgischen Musik gehört, als Tonsystem, Tonarten u. s. w., verstanden wird. Es wäre also richtiger gewesen, wenn man nur von „Theorie des Rhythmus“ gesprochen hätte: diese verfolgen ja die Herausgeber hauptsächlich, wie auch die Mélodies grégor. sich einzig und allein damit beschäftigen.

Damit das Problem der Restauration der gregorianischen Melodien (resp. des Choralgesanges) gelöst werde, fordern die Herausgeber zweierlei, nämlich erstens das Wiederfinden der ursprünglichen Leseart, und zweitens, den praktischen Werth der Noten d. h. den Rhythmus und die traditionelle Vortragsweise. Ich würde noch drittens die genaue Kenntniß der eigentlichen Theorie des Chorals d. i. die Kenntniß der Tonarten und was sich daran knüpft, beifügen; denn auch diese hat ihren Antheil an der Construktion der Melodien und deren Ausführung.

Die genannte Restauration kann nun, nachdem der hl. Stuhl sich über die in der Kirche zu verwendenden Choralgesänge deutlich genug ausgesprochen hat, sich nur mehr auf den Vortrag beschränken und hiefür sind die Erörterungen Dom Pothier's nicht ignorirt worden, vielmehr haben wir uns gefreut, dadurch unsere bisher beobachtete Weise eines guten Choralvortrags bestätigt zu sehen. Was aber das Wiederauffinden der „ächten Choralmelodie“ anbelangt, so hat es gegenüber den offiziellen Melodien keine weitere praktische Bedeutung, und einer Wiedereinführung derselben steht sowohl die Ungeeignetheit zu allgemeinem Gebrauche als auch eine geänderte ästhetische Anschauung[1]) entgegen.

Doch brauchen wir uns auch nicht mehr mit der Auffindung der ächten Melodien zu befassen, da, wie zum öftern versichert wird,

[1]) Ich bestreite damit durchaus nicht, daß für die Wiedereinführung und Weiterverbreitung des Choralgesanges die Kenntniß des richtigen Vortrags (was unter „Rhythmus“ verstanden werden soll) eine erste und unbedingte Nothwendigkeit ist; aber Maaß, wie in allen Dingen, soll auch hier beobachtet werden.

[1]) Die langen Neumen oder Jubilen, die sich manchmal bis auf 20, 30 und noch mehr Töne erstrecken, dann die notae repercussae zu 3, 4, 5 (Strophicus) können nicht mehr gefallen.

dieselben schon gefunden seien. „Die Archäologen und die Kenner sind darüber einig; die Gleichförmigkeit der Manuskripte ist ein künftig wissenschaftlich nicht mehr anstreitbares Faktum, welches heutzutage nur solche verneinen, welche die Arbeit nicht mit verfolgt haben, oder welche irgend ein Interesse haben, diese Frage noch immer zu einer offenen zu machen." (S. 27.)

Ich habe mich zwar seit 20 Jahren mit den Neumen beschäftigt und habe die Arbeiten verfolgt, so weit mir der „Choralverein" in Trier, dessen Mitglied ich war, und dem auch Dom Pothier und wenn ich nicht irre, auch noch ein paar andere französische Archäologen angehörten, dazu Gelegenheit gab, verfolge auch kein anderes Interesse als das der Wissenschaft und Wahrheit, konnte aber trotzdem noch nicht zu der Ueberzeugung gelangen, daß die im 10. und 11. Jahrhundert notierten Melodien identisch mit den neumierten seien. Es wäre angezeigt gewesen, daß die Herausgeber sich über die Frage, die doch nicht von untergeordneter Bedeutung ist, sich ausgesprochen, und wenn auch nur in kurzer Fassung, Gründe dafür angegeben hätten. Man hätte dieß nach solcher Ausführlichkeit, womit der junge Archäologe mit Vorsichtsmaßregeln gegen die alten Autoren schon bezüglich des Rhythmus umgeben wird, auch in diesem Punkte erwarten sollen, aber da finden wir nichts als die öftere Versicherung „die Kenner sind einig", „die Archäologen können die Neumen lesen", „diese Schrift ist entziffert und die ächten Melodien sind gefunden"; jedoch immer hinkt das bedenkliche Geständniß nach: „nur mit Hilfe der sicher notierten Manuskripte". Auch dem Leser dieser Publikationen ist kein anderer Erfolg in Aussicht gestellt; er befindet sich auf gleichem Standpunkte, wie die Kenner, nämlich auf dem Standpunkte eines Menschen, der einen lateinischen oder griechischen Autor vor sich hat, die lateinischen oder griechischen Buchstaben zwar gut kennt, aber den Inhalt des Buches auf gut Glück einer Uebersetzung entnehmen muß.

Allerdings sagen die Herausgeber p. 24: „Es ist jetzt nicht mehr so leicht, einen Irrthum aufkommen zu lassen angesichts der Menge der Manuskripte. Ihr Zeugniß — aus so vielen Jahrhunderten und Ländern — ist vervielfältigt, und wenn zwanzig Manuskripte, jedes nach seiner Schreibweise und in seiner Art, das Nämliche sagen (proclame les memes faits musicaux), so ist kein anderer Schluß möglich, als daß man die wesentlichen Elemente der gregorianischen Phrase, ihren Rhythmus und überdieß den Geist des System's besitze." Ueber diesen Fehlschluß später. Jetzt fragen wir: Welches sind „die wesentlichen Elemente der gregorianischen Phrase"? Entsprechend dem strammen Satze: „alle Kenner sind einig rc. rc." hätte man hier doch auch erwarten sollen, daß anstatt der „wesentlichen Elemente" der sichere Ausdruck „vollständige Gleichheit, Identität" gebraucht werde.

Wir begreifen unter wesentlichen Elementen nicht blos die Zahl der Töne, die Bewegungen von auf und nieder und die Vertheilung der Noten auf die einzelnen Silben, sondern auch die Intervalle und die Tonfolge. Die ersteren sind für Jedermann leicht kennbar, man kann die Töne zählen, ihre Vertheilung sehen und ein Bild des Auf- und Absteigens deutlich wahrnehmen; daraus kann man aber nichts anderes als die Aehnlichkeit zweier Melodien (einer neumierten und notierten) schließen. Jedoch nach den ersten Grundsätzen der Mathematik reicht die bloße Aehnlichkeit noch nicht zum Beweise der Gleichheit hin; es müssen in unserem Falle noch bestimmendere Elemente hinzutreten, nämlich die gleiche Tonfolge und die gleiche Tonart. Wer lehrt uns diese? Die Hauptvertreter des Choralvereins und die Herausgeber (ich nenne beide, weil ihre Anschauungen sich decken) behaupten, daß dieß durch die Tradition geschehen sei. Was ist diese Tradition? Es wird darunter die blos mündliche Ueberlieferung der gregorianischen Melodien verstanden, welche nur durch die blos das Auf- und Nieder von Tönen und den Rhythmus (?) bezeichnenden Neumen, die aller und jeder Tonbedeutung entbehren sollen, unterstützt wurde. Und diese mündliche Ueberlieferung war, sagt man, so urkräftig, daß sich dadurch allein die liturgischen Melodien ganz unversehrt 4—6 Jahrhunderte hindurch vererbten, und die Schreiber des 10. und 11. Jahrhunderts sie noch unversehrt mit sicherer Tonschrift aufzeichnen konnten. Von da an, als man es lernte, Melodien Jedermann verständlich mittelst Neumen und Noten auf Linien zu fixiren, habe die Corruption und Verfälschung der ächten Leseart begonnen, so daß ein hervorragender Archäolog (Caecilia 1877 S. 30)

zu schreiben sich veranlaßt fühlte: „Mit Dank müssen wir die Vorsehung Gottes preisen, daß sie den hl. Gregor bestimmte, zur Darstellung seiner Gesangsweise eine Notenschrift zu wählen, welche ohne fixe Intervallbezeichnung ein so schönes Bild des Melodienganges gibt und so in ihrer Ausführung nur auf die lebendige Tradition angewiesen sein mußte." „Nur dadurch, daß das gregorianische Antiphonarium die Nothwendigkeit des Usus d. i. eine mündliche Tradition bedingte, ist der ächt gregorianische Gesang uns erhalten und in seiner Wesenheit wieder herstellbar."

Armer Guido, du glaubtest auch, Gott für deine Erfindung einer sichern Tonschrift Dank sagen zu müssen, und alle folgenden Jahrhunderte haben dich ob dieser Wohlthat hoch gepriesen, und nun — mußt du den Vorwurf hören, daß du durch deine Erfindung „den Keim zur allmähligen Abweichung der Gesangsweise des hl. Gregors und zugleich des allmähligen Verschwindens des Rhythmus, womit der gregorianische Gesang den Todesstoß erhalten hatte", gelegt hast!

Freilich, wir andern Menschenkinder haben von jeher die blos mündliche Tradition, auch bei einer so unvollkommenen Stütze, für unsicher angesehen, und die Schilderungen, welche die alten Autoren von der Verwirrung im Gesange geben, und ihre Bemühungen, ihn zu verbessern, sind noch weniger geeignet, der bloßen Tradition so glänzenden Ruf zu bestätigen. Aber all das hält man nur für Sachen von geringem Belange oder gar für Beweise der Unverfälschtheit des „Usus", der sich nicht von den neuen Theorien (d. h. vom mittelalterlichen Tonsystem und der darauf begründeten Tonlehre) meistern lassen dürfe, wie sich der ebengenannte Archäolog ausgesprochen hat. („Cäcilia" 1877, p. 37.)

Ich kann mich aber auch nicht mit dem Gedanken befreunden, daß der hl. Gregor, ein so scharfsinniger Mann, eine ganz unzuverläßige Notation, die nur Tonbewegungen, aber weder bestimmte Töne noch Intervalle angeben soll, und das ebenso unzuverläßige Gedächtniß als Mittel erwählt hätte, die liturgischen Gesänge ganz sicher und intakt auf die Nachwelt zu vererben.

Im Jahre 1876 entspann sich in der „Cäcilia", dem Organ des früher erwähnten Choralvereins eine Debatte zwischen einigen Mitgliedern dieses Vereins über die Identität der neumierten und notierten Choralmelodien. Es wurden dort beachtenswerthe Einwürfe dagegen vorgebracht, welche ein Replikant zu widerlegen versuchte; doch war dieser Versuch eher eine bloße Abschwächung der Einwürfe als eine wirkliche Widerlegung zu nennen. Vielmehr gerieth man in die Enge, da man einerseits anerkennen mußte, daß das sog. mittelalterliche Tonsystem erst spät nach Gregor sich entwickelt hatte, und man anderseits die Augen auch der Thatsache nicht verschließen konnte, daß die notierten Melodien ganz und gar diesem neueren System angepaßt waren. Der Replikant hatte aber nur zu deutlich geschrieben: „Die Lehre von den acht Tonarten ist aber eine lang nach Gregor festgestellte, und man kann Gregor's Gesänge nicht nach diesen beurtheilen wollen; ändert man sie aber nach spätern Gesetzen, so sind sie eben die Gesänge Gregor's nicht mehr". („Cäcilia" 1877 p. 37.)

Dieser vielsagende Umstand mag vielleicht der Grund gewesen sein, daß man 1878 die Debatte plötzlich abbrach mit dem Bemerken, daß die Mehrzahl der Leser die Ueberzeugung habe, daß die Einwürfe des Gegners weder erschöpfend noch überzeugend seien, daß die Neumen auch nicht die geringste Ton- oder Intervallbedeutung haben, und daß überhaupt eine Verständigung nicht möglich sei.[1])

Die Herausgeber, welche die Anschauungen dieses Replikanten theilen, datieren nun nicht blos die Entstehung der Melodien, sondern auch die Existenz dieser „neuen Theorie", d. h. des mittelalterlichen Tonsystems, in die Zeit Gregor's, ja sind genöthigt, sie noch vor Gregor zu verlegen, da dieser Papst die liturgischen Melodien nur sammelte und ordnete, „sie reichen in's höchste Alterthum hinauf", vielleicht schon in die Zeit des hl. Ambrosius.

Man übersicht dabei, daß man mit dieser Behauptung der gepriesenen Kraft der Tradition und des menschlichen Gedächtnißes ein schlimmes Zeugniß ausstellt. Die Theorie, sagt man, sei anfänglich nicht aufgeschrieben worden, man habe sie dann verloren; nur die Melodien haben sich durch mündliche Ueberlieferung unversehrt und intakt erhalten. Ich habe diesen Punkt schon oben berührt und brauche jetzt nichts weiteres davon zu sagen.

Die Herausgeber werden wohl entgegnen, von total vergessen sei keine Rede, die Theorie

[1]) „Cäcilia" 1878, p. 30.

lebte traditionell fort. Aber wenn dieß der Fall ist, dann wäre es ja gar nicht nothwendig gewesen, im 9. und den folgenden Jahrhunderten erst lange und tiefe Betrachtungen zu machen (wie sie ausdrücklich sagen), um nach Verlauf von ein paar Jahrhunderten das gregorianische System in modaler und rhythmischer Beziehung zur Vollendung zu bringen. (Das Tonale wird hier nicht erwähnt, obwohl es mit den Melodien in unzertrennbarer Verbindung steht.)

Auch ist es nicht begreiflich, wie die alten Tonlehrer, welche mit Ausnahme von Alkuin, der ein Akademieprofessor war, sich immer in praktischer Thätigkeit befanden, ihrem Amte als Sangmeister und Singlehrer ordentlich vorstehen resp. den Choralgesang richtig ausführen und erhalten konnten, wenn sie der wahren Theorie entbehrten und erst, im Falle sie sich „von den Fesseln der griechisch-römischen Wissenschaft" losreißen konnten, diese Theorie durch Beobachtungen stückweise abstrahieren und entdecken mußten.

Ungereimt ist es, zwei Systeme — das griechisch-römische und das gregorianische (mittelalterliche) so viele Jahrhunderte nebeneinander bestehen zu lassen, ohne daß das letztere einer Aufzeichnung sich hätte zu erfreuen gehabt. Es müßte denn sein, daß man dem gregorianischen System die wissenschaftliche Basis abzusprechen habe; denn alles, was sich wissenschaftlicher Basis erfreut, ist jederzeit von den Menschen alsbald schriftlich niedergelegt worden.

Ich weiß wohl, daß die Herausgeber den Rhythmus über alles stellen; aber sie mögen selbst empfunden haben, daß es in einer mehr geschichtlichen Abhandlung, wie sie eine solche im 3. Abschnitt geben, nicht wohl angeht, den Rhythmus vom Tonsystem zu trennen. Darum weiß man oft nicht, von welcher „Theorie" die Rede ist.

Diese abfällige und der Geschichte widersprechende Beurtheilung der alten Autoren, die willkürliche Versetzung des mittelalterlichen Tonsystems in frühere Jahrhunderte, die außergewöhnliche Hervorhebung des Rhythmus als dem allein Nothwendigen — wozu soll das alles dienen? —

Die Hauptfrage: „Sind die notierten Melodien mit den neumierten identisch?" ist noch nicht gelöst und erledigt, mag man noch sehr sich auf die Kenner berufen und sagen „alle Kenner sind über die Identität einig". Das ist noch kein Beweis dafür. Das Aehnlichkeits- und Traditionsprincip, welche man geltend macht, sind keineswegs so stichhaltig. Die Urkraft des Gedächtnisses (Tradition) ist ohnehin mehr ein Phantasiegebilde, da es unmöglich ist, daß auch das beste menschliche Gedächtniß so viele hunderte der verschiedensten Melodien sicher behalte, und daß sich durch dasselbe die Melodien unversehrt Jahrhunderte lang fortpflanzen; in den Neumen, welche in den Manuskripten des 11. Jahrhunderts die mannigfaltigste Uebertragung — ohne Norm und Regel — gefunden haben, findet es nur einen höchst unzuverläßigen Stützpunkt. Die Klagen der alten Autoren über die Verzerrung der Melodien — nicht bezüglich des Rhythmus und Vortrages, sondern bezüglich der Tonfolge —, ihr Geständniß, daß sie selbst nichts mit den Neumen anzufangen wissen, ihr Bemühen, durch eine sichere Tonschrift allen Uebelständen abzuhelfen und durch gründlichen theoretischen Unterricht vorzubeugen, diese Thatsachen, welche sich nun einmal nicht aus der Welt schaffen lassen, sind unverwerfliche Beweise gegen die Behauptung der Herausgeber.

Man hat sich schon viel bemüht, nach einem Neumensystem zu forschen, auf dessen Grund sich die Uebertragung der Neumen in Noten etwa vollzogen habe; aber die Unregelmäßigkeit und Normenlosigkeit der Uebertragungsweise spottete aller Versuche. In allen andern Wissenschaften sieht man ein solches Vorkommniß als gültigen Beweis für den Mangel an Identität an, jedoch für die gregorianischen Melodien läßt man solches nicht gelten. In andern Wissenschaften schließt man, daß, wenn z. B. ein Wort regelmäßig in einem bestimmten Sinne vorkömmt, dieser der natürliche Sinn, die ordentliche Bedeutung desselben sei, und Abweichungen davon in gewissen außerordentlichen Beziehungen ihren Grund haben. Aber in der gregorianischen Archäologie ist nach der Anschauung der Herausgeber davon keine Rede (Palaeogr. 51. Caecil. 1877. 21. 1878. 30.); denn, sagt man, die Neumen haben keine Ton- oder Intervallbedeutung. Und doch muß sogar Dom Pothier zugestehen, daß einige Neumen sehr gewöhnlich auf die nämlichen Intervalle Anwendung finden, daß solchen also eine bestimmtere Intervallbedeutung zukomme. In seinen Mélodies grég. lehrt er ausdrücklich, daß das Quilisma eine kleine

Terz aufwärts bedeute, Pes quassus eine große Terz, ebenso Astropha, Trigon einen Halbton (p. 42). (Ingleichen finden wir den Pressus minor mit dem Tone g, seltener d, fast regelmäßig übersetzt.) Ließe sich solche ordinäre Bedeutung eines und des andern Neumenzeichens nicht zur Grundlage eines verständlichen Neumensystems machen? Warum sollte der Wissenschaft gerade an dem Punkte, wo sie ihren ganzen Scharfsinn bezeugen kann und soll, Halt geboten werden durch den Zuruf: „die Neumen haben ganz und gar keine Ton- und Intervallbedeutung?" Das wäre doch ein Armuthszeugniß, nachdem es der neueren Wissenschaft gelungen ist, die immer für unlesbar gehaltenen Hieroglyphen und Keilschriften zu enträthseln, freilich nach vielen vergeblichen Versuchen und Irrungen.

Was hat nun bisher abgehalten, diesen *wissenschaftlichen* Weg zu betreten? Nichts anderes als die eitle Meinung, man müsse gerade die mit Noten verzeichneten Melodien aus den Neumen herausbekommen, — und auch die Scheu, andersgeartete Melodien als das Resultat solcher Forschung sehen zu müssen. Aber unsere Wünsche dürfen nicht das Resultat in vorhinein bestimmen, sondern die Wahrheit soll das Ergebniß unserer Untersuchungen sein. Auf dem wissenschaftlichen Wege, den man mit Erforschung des Ursprungs der Neumen beschritten hat, muß fortgeschritten werden.

Man versuche es einmal, für mehrere Neumenzeichen und Formeln die natürlichste und am öftesten in der Uebertragung vorkommende Bedeutung festzuhalten und darnach andere Stellen zu übersetzen; es wird gelingen, wenigstens aus den weniger complicierten Stücken ein Melodiebild zu gewinnen, das stellenweis mit den notierten übereinstimmen, an andern Stellen aber selbstverständlich abweichen wird. Eine solche frei gewonnene Melodie wird jedoch den Typus der ambrosianischen Melodie an sich tragen, welchen die Herausgeber als mehr natürlich, archaistisch, einfacher, mit weniger Tonumfang (ambitus) bezeichnen;[1]) wir werden auch einmal finden, daß eine andere Finalnote sich ergibt, wobei man in Betracht ziehen könnte, daß im griechisch-römischen Tonsystem die Tonarten ihre Melodien nicht blos im Hauptton, sondern oft auch in der Terz und sogar in der Quint schlossen. Johannes Cottonius sagt ausdrücklich, von den liturgischen Gesängen redend, daß der VI. Ton früher mit c, nicht mit F geschlossen habe.

Statt dem heil. Gregor oder der Zeit vor ihm die kunstreichen und präcis nach dem mittelalterlichen Tonsystem construirten und eingerichteten Melodien zuzuweisen, würde man der Wahrheit näher kommen, wenn man ihren Ursprung in ein späteres Jahrhundert verlegte. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es das 8. Jahrhundert, in welches ein neues Entwicklungs- oder Fortschrittsstadium des römischen Gesanges zu setzen ist; ein neues Tonsystem taucht auf mit seinen authentischen und plagalen Tonarten, fixen Dominanten und Finalen; eine neue schwungvollere Melodienform erweitert und verengert die bisher durch die Neumen angedeuteten einfachen Tonschritte; die Gesänge werden auf die bestimmten Finalen hingeführt u. s. w. Da nun die Neumen ihre Dienste großentheils versagen, sucht man vorerst durch Uebereinanderstellung von Punkten oder virgae, dann durch Buchstaben, endlich durch Linien auch die unkenntlich gewordene Tonfolge (Intervalle) fest zu stellen. Dieser Entwicklungsperiode entsprechen die im 10. Jahrhundert aufgezeichneten Melodien.

Alle diese neuen nun mit sicheren Tonzeichen aufgeschriebenen Melodien entstammen **einer** Quelle, wie auch die neumierten Melodien aus *einer* Quelle geflossen sind, und es ist eine verkehrte Logik, aus der Uebereinstimmung der notierten Manuskripte und der bloßen Aehnlichkeit mit den neumierten den Schluß ziehen zu wollen, daß dieß der vollgiltigste Beweis für die Identität der beiden Gattungen von Manuskripten sei, wie es die Herausgeber p. 24 thun; denn die Uebersetzung geschah *nicht an vielen Orten zugleich*, und es ist eine Gleichheit derselben wegen der Unbestimmtheit der Neumen und wegen der dadurch veranlaßten Verwirrung schlechterdings unmöglich; diese Uebertragung ist dann durch Copien nach und nach weiter verbreitet worden; und zwar nicht so schnell, da man an sehr vielen Orten noch im 12. und 13. Jahrhunderte blos Neumenmanuskripte hatte und sich an den „Usus" hielt, dem aber von gleichzeitigen Schriftstellern ein schlechtes Lob ertheilt wird. („Caecil." 1876. 46. 1877. 86.)

Um alles kurz zusammen zu fassen, sage ich: die Behauptung, daß die notierten Melo-

[1]) Paléogr. p. 41.

dien die getreue Uebertragung der neumierten Gesangstücke und also die ächt gregorianischen seien, kann nicht als richtig anerkannt werden

1) wegen Ungenügendheit des Aehnlichkeitsprincipes;
2) wegen Unzuverläßigkeit der Tradition resp. wegen der Unfähigkeit des menschlichen Gedächtnisses zu einer solchen ihm zugemutheten grandiosen Leistung;
3) wegen der historisch feststehenden Thatsache der lange erst nach Gregor d. Gr. geschehenen Entwicklung des sog. mittelalterlichen Tonsystems, nach welchem allein die im 10. Jahrhundert notierten Melodien eingerichtet sind; ferner streitet dagegen
4) das natürliche und allgemeine Streben des menschlichen Geistes, das, was er sicher vererben will, auch mit klarer und sicherer Schrift zu fixiren;
5) die so abweichende, regel- und normlose Deutung resp. Uebertrag der Neumen in Noten.

Ausführlicheres über diese Punkte enthält die kirchenmusikalische Zeitschrift „Cäcilia" aus den Jahrgängen 1876, 1877, 1878.

V.

Der 6. Abschnitt der Einleitung der Paléographie mus. führt den Titel „La philologie musicale" (S. 32—44) und beschäftigt sich mit der Vergleichung der vier Zweige, welche Dialekte benannt werden, in welche die römische liturgische Musik sich gespalten hat, nämlich in den ambrosianischen, gregorianischen, gallikanischen und mozarabischen Gesang. Nachdem in neuerer Zeit kostbare derartige Manuskripte aufgefunden wurden und somit reicher Stoff zur Vergleichung gewonnen ist, so lassen sich schöne Resultate erwarten; doch mag darüber noch manche Zeit verfließen, da man bis jetzt von ambrosianischen Manuskripten nur solche mit Linien, aber noch nicht solche mit Neumen ohne Linien aufgefunden hat. Ueber die mozarabische musikalische Schrift streitet man jetzt, ob sie neumatisch oder alphabetisch war. Die Paléographie gibt ein Beispiel davon; es sind Zeichen, für welche man noch keine Erklärung weiß. (S. 38.) Auch von gallikanischen Gesängen sind einige im Besitze der Herausgeber.

Weiter wird noch eine ausführlichere Charakteristik der ambrosianischen Melodien gegenüber den gregorianischen gegeben, welche sehr interessant ist; die ambrosianischen Manuskripte stammen aber erst aus dem 10. oder 11. Jahrhundert, so daß sie uns kaum einen vollen Einblick in die liturgische Musik zur Zeit des heil. Ambrosius thun lassen. Darum kann ich auch nicht in die emphatischen Ergüsse über die hohe Entwicklung der liturgischen Musik schon in den frühesten Jahrhunderten einstimmen. Es ist allerdings kein Zweifel, daß der Geschmack und das Ohr zur Zeit des hl. Ambrosius, Dank der classischen Epoche, entwickelt war, doch lassen uns die im 11. Jahrhundert aufgezeichneten Melodien noch keinen gültigen Rückschluß machen, daß im 4. Jahrhundert bezw. 6. Jahrhuudert die Musikkunst resp. Composition der Melodien schon auf dem höchsten Punkte der Entwicklung standen, wie solchen die Melodien des 10. und 11. Jahrhunderts zeigen. Und dieß ist vorzugsweise in Bezug auf die gregorianischen Melodien der Fall; diese Annahme besagt übrigens noch lange nicht, daß man damit, wie es S. 43 heißt, den hl. Gregor zu einem barbarischen Musiker mache, um Barbaren zu gefallen.

Der 6. Abschnitt betitelt sich „die musikalische Paläographie". Darin wird constatiert, daß es zwar manche Werke über den Ursprung, die Umbildung der Neumen gebe, daß aber ein vollständiges, ausgiebiges Werk über die Neumen noch fehle; die kirchenmusikalische Semeiographie hat bisher noch wenig Beachtung gefunden. Aber auch die Kataloge der Bibliotheken erschweren die Arbeit, indem sich darin oft nur die einfache Angabe bei Mskr. findet: „mit Neumen" oder „neumatische Notation" ohne nähere Bestimmung, ob Neumen mit oder ohne Linien, ob Punkte u. s. w. Um aus der Schreibweise selbst sicherer auf die Entstehungszeit eines Mskr. schließen zu können, gedenken die Herausgeber auch Specimina aus verschiedenen Jahrhunderten und Ländern den Lesern mitzutheilen.

Im 7. Abschnitt wird der Plan des Werkes ausführlicher besprochen. „Nach reifer Ueberlegung und Berathung mit den competentesten Männern haben wir uns entschlossen, heißt es S. 46, vollständige Manuskripte zu publicieren, um das gregorianische Repertoir in seiner Ganzheit darzustellen; ferner so viel als möglich ambrosianische, mozarabische u. s. w. Gesangstücke; dann mehrere Frag-



mente, welche nöthig sind für die vollständige Geschichte der alten musikalischen Notation." Hoffentlich werden in dieser Sammlung die ächt gregorianischen stehenden Meßgesänge (Kyrie, Sanctus u. s. w.) nicht fehlen, welchen bisher von den Archäologen sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

S. 51 werden Notizen über Cod. 339 aus der Bibliothek St. Gallen gegeben, welcher in diesen und den folgenden Lieferungen zum Abdruck gelangt. Von S. 57 — 71 schließt sich ein geschichtlicher Exkurs über die Bibliothek und das Kloster St. Gallen an.

Hiemit ist in Kürze angezeigt, was den Freunden der alten kirchlichen Musik in dieser Paläographie an Interessantem und Bedeutungsvollem geboten wird. Ich stehe dieser wichtigen Publikation durchaus nicht unsympathisch gegenüber, wenn ich auch mit den angezogenen Punkten der Einleitung ganz und gar nicht einverstanden sein kann. Ich freue mich vielmehr darüber, daß diese alten kostbaren Denkmäler kirchlich-musikalischer Kunst mehr an's Licht gezogen und Vielen zugänglich gemacht werden. Darum wünsche ich auch dem großen Unternehmen allseitige Anerkennung und glücklichen Fortgang.

Daß aber die Vermuthung, man verfolge neben den wissenschaftlichen und archäologischen Zwecken auch noch andere Hoffnungen und Ideen, keine leere Einbildung oder schlimmer Argwohn sei, dürfte ein Artikel des Pariser Univers vom 14. Juli dieses Jahres, Arthur Loth gezeichnet, bestätigen, in welchem folgende Sätze bemerkenswerth sind: „Diese Publikation wird in Phototypie die vorzüglichsten Manuskripte des gregorianischen, ambrosianischen, mozarabischen und gallikanischen Gesanges enthalten, die authentischen Monumente des Gesanges der Kirche." „Wäre es nicht an der Zeit, daß man für den (liturg.) Gesang das thäte, was man für die Architektur gethan hat, und daß die glückliche Bewegung .... vollendet würde durch die Rückkehr zur musikalischen Tradition des hl. Gregor?" „Die Monumente (d. h. Manuskripte) sprechen durch sich selber. Zu gleicher Zeit, da man die Tradition in ihren ersten Quellen auffindet, bestättigt man auch die vollkommene Uebereinstimmung aller dieser ehrwürdigen Hinterlagen des heiligen Gesanges. Dann ergibt sich von selbst bei der Vergleichung der neueren Gesangbücher mit diesen alten Monumenten, auf welcher Seite nicht blos die Kunst, sondern auch die Tradition, das heißt, die Wahrheit zu finden ist; denn die Entzifferung der Neumen ist nunmehr sicher (certain) ..." „Dieses Unternehmen vollendet die schönen liturgischen Arbeiten des berühmten Dom Guéranger und weihet noch mehr den speziellen Beruf der französischen Benedikter-Congregation, zu arbeiten an der Wiederherstellung der Liturgie und des Gesanges, um die Einigkeit mit Rom zu befestigen (?) und das christliche Leben in den Seelen neu anzufachen."

Metten. P. **Utto Kornmüller**, O. S. B.

2. Ist Guido von Arezzo oder aus St. Maurus des Fossés?

Bisher galt Arezzo als Geburtsort des berühmten Guido, den alle Welt als den Erfinder des Liniensystems zur Bewerkstelligung einer sichern Notenschrift preist; nunmehr möchte sich das als ein Irrthum erweisen. In der **Revue de l'art chrétien** 1888 (p. 333)[1]) findet sich ein Aufsatz, worin Dom Germain Morin O. S. B. von Maredsous an der Hand mehrerer bisher unedirter Schriftstücke und im Zusammenhalte mit bekannten Dokumenten festzustellen sucht, daß Guido im Kloster St. Maur des Fossés bei Paris seine Kindheit verlebt und seine Erziehung genossen habe, woraus man nicht unrichtig schließen könnte, daß er auch in Frankreich geboren sei.

Morin führt zuerst Verse aus zwei Manuskripten an, welche, wohl dem XII. Jahrhundert angehörig, ehemals Eigenthum des Klosters St. Maurus waren; das eine befindet sich jetzt in der Bibliothek zu Troyes (Nro. 2274), das andere in der Nationalbibliothek zu Paris (Cod. l. 11578). In beiden finden sich die gleichen Hexameter, in welchen ein gewisser „Dacrius" (dieß Wort bedeutet einen guten Musiker) gefeiert wird als Cantor, Lektor, Schriftsteller und Com-

[1]) Revue de l'art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues. Lille, Desolée et Cie.

[2]) „Tu nosti modulos musicos organicos.
In te prorsus habes has quatuor utilitates:
Cantor es, et lector, scriptor simul atque notator."

Notator bedeutet eigentlich einen Notenschreiber, wird aber später als „Componist" angewendet (Coussemaker, Script. I. 344. 345). Vielleicht spielt dieß Wort auf seine neue Notation auf Linien an.

ponist (Cantor es, et lector, scriptor simul, atque notator).[1]) Dieser „Oacrius" wird in einem nachfolgenden Gedichte gleich auch näher bestimmt als „Guido Oacrius" und weiter von ihm gerühmt: „Daß er, nachdem den Alten die Kunst, richtig zu singen, verschlossen, und Niemand, auch das Buch in der Hand haltend, die Intervalle zu finden im Stande war, Guido Oacrius diese Kunst uns erschloß; ihn hat von Kindheit an unsere Kirche erzogen".[1]) Obwohl alles, was von diesem Guido gerühmt wird, genau auf Guido von Arezzo paßt, so könnte man doch noch im Angesichte der Jahrhunderte langen Tradition, Guido, der Verfasser des Micrologus, sei von Arezzo stammend, Zweifel hegen. Um diese zu beseitigen führt Morin einige Manuskripte vor, welche sich im Britischen Museum und in Oxford (Bibl. bodleiana) befinden und beim Micrologus den Beisatz aufweisen: „secundum Guidonem de S. Mauro". In einem Verzeichnisse der vorzüglichsten Musiker führt Cod. Bodl. 515 fol. 89 ebenfalls Guido de S. Mauro an („Postea vero boetius persianus omerus franco Guido de sco Mauro et alii auctores").

Ueberraschend ist auch, daß nach Gustav Becker's „Catalogi Bibliothecarum antiqui" (Bonn 1885) das erste und einzige bekannte Exemplar von Guido's Antiphonarium in dem Bibliothek-Kataloge des Klosters St. Maurus (um 1200 angelegt) sich findet.

Weitere Beweise werden aus Guido's Schriften selbst erholt. In seinem Briefe an seinen Freund Michael (Gerb. Script. II, 43) schreibt Guido: „Inde est, quod me vides prolixis finibus exulari" „du siehst mich sehr weit von meiner Heimath verbannt" und solches konnte er mit Recht sagen, wenn er in Frankreich seine Heimath hatte und nun fern davon zu Arezzo und in der Nähe von Rom sich aufhielt. Noch deutlicher spricht sich Guido in einer Praefatio autoris aus, welche in einem Manuskript (Cod. Harléien. 281. fol. 1) zwischen den Titel des Micrologus und den Brief an Theobald eingeschoben ist, und worin er sagt, daß er schon vorgerückteren Alters (jam etatis nostre cana series) sei und nun zum allgemeinen Wohle mittheile, was er zu verschiedenen Zeiten in den nordischen Landen an musikalischen Kenntnissen sich erworben habe. Er war also zur Zeit der Abfassung des Micrologus schon ein Greis.

Nach Morin befindet sich in den Londoner Manuskripten noch manches, was, bisher unbekannt, Beiträge zu der Biographie Guido's liefern könnte. Der genannte Cod. Harl. enthält ferner vor dem Liber trocaicus (Regulae rhythmicae, Gerb. Sc. II, 25) ein Gespräch Guido's mit der Muse, worin einer seiner Verläumder und Verfolger als „Leo papie decanus" namhaft gemacht wird; näheres über diesen Leo wird sich wohl nicht ermitteln lassen. P. Hugo Gaisser O. S. B., ebenfalls von Maredsous, welcher im „Gregorius-Blatt" 1889, Nro. 5 und 6 ein Referat über diese Abhandlung brachte, glaubt ihn besser nach Pomposa zu versetzen, wo er die Aufnahme des verbannten Guido verhinderte; übrigens findet er es auch nicht so unmöglich, daß Leo in Pavia sich befand, und das St. Salvatorkloster daselbst eine erste Station des vertriebenen Mönches auf italienischem Boden gewesen sei.

Als sicher ist nach allem Vorhergehendem anzunehmen, daß Guido in Frankreich seine Geburtsstätte hatte und daß er im Kloster St. Maur des fossés bei Paris erzogen und in den Wissenschaften unterrichtet wurde. Als Mönch desselben Klosters unterrichtete er die Klosterschüler im Gesange und benützte auch da schon seine Erfindung einer sichern Notenschrift. Zweifelhaft aber bleibt der wahre Grund seiner Entfernung vom Kloster S. Maur — ob ihn kleinliche Verfolgung vertrieb oder ob eine andere Veranlassung dazu vorlag. Er wendete sich nach Italien und scheint da vorerst Aufnahme in Pomposa gefunden zu haben; denn sonst könnte er den Abt Guido von da nicht „seinen Vater" (Patrem vestrum et meum) nennen und überdieß schreibt er in diesem seinem Briefe nicht bloß „orationibus flexus" „durch die Bitten des Abtes bewogen", sondern auch noch dazu „et praeceptis obediens" „dessen Befehlen gehorsam". Hier war wohl seines Bleibens nicht lange; er gewann sich Freunde unter den Mönchen in Bezug auf seine Notierung auf Linien, namentlich die Mönche Michael und Petrus und den Prior Martin. Die von diesen bewiesene Sicherheit des Singens nach dem Guidonischen Antiphonare und etwa auch Ver-

[1]) „Haec, ut dixi superins. antiquos diu latuit, Donec Guido Oacrius nobis eam aperuit. Hunc autem ab infantia nutrivit haec Ecclesia."

besserungen, welche Guido auf Grund seiner besseren musikalischen Kenntnisse urgierte, mochten den Neid und Zorn der übrigen Mönche erregt und sie bestimmt haben, die Vertreibung des Guido als nicht zu duldenden Neuerers und Rädelführers und der Bestrafung des Michael als seines Haupthelfers vom Abte zu verlangen, der sich um die Erfindung Guido's gar nicht interessirt hatte.

So kam Guido nach Arezzo, wo er die Domsingschule rasch zu so hoher Blüthe brachte, daß sein Ruf auch nach Rom drang und Papst Johannes XIX. ihn zu sich berief. Diese günstige Aufnahme von Seite des Papstes machten nunmehr auch den Abt Guido von Pomposa auf den merkwürdigen Mann aufmerksam, jetzt erst befaßte er sich mit Guido's Erfindung und bedauerte, daß er den Neidern, unter denen der Dekan Leo der vorzüglichste etwa gewesen sein mag, (wenn wir annehmen, daß es pomposie statt papie heißen soll), zu viel Gehör geschenkt habe, ohne die Sache selbst vorher zu kennen. Er forderte Guido darum auf, wieder zu ihm zurückzukehren, welcher, da er vielleicht zuerst ein zweites Mal nach Rom gehen wollte, erst später dahin zu gehen im Sinne hatte, vorläufig aber einen Brief an Michael sandte, worin er ihm über die neu gefundene Singmethode Aufschluß gab.

So scheint die Darstellung von Guido's Lebensgang die richtigste zu sein, und damit verträgt sich auch die Vermuthung P. Gaisser's, Guido habe in dem neuerstandenen Camaldulenserkloster S. Maria in Gradibus in Arezzo gewohnt und da ein Einsiedlerleben geführt („Musicus et monachus necnon eremita beandus"); von hier aus konnte er leicht an der Aretiner Domschule den Gesang leiten, womit Bischof Theobald ihn betraut zu haben scheint.

Auch dem stimme ich bei, daß der Beiname Aretinus dem Guido deßwegen beigelegt wurde, weil er in Arezzo seine glänzendste Thätigkeit entfaltete und da sich einen öffentlichen Namen erworben hat; ähnliche Beispiele liefert die Geschichte des Mittelalters genug.

Doch einem andern Punkte möchte ich nicht zustimmen. P. Morin sagt, daß der Traktat, welcher dem Abte Odo von Clugny zugeschrieben wird und mit den Worten: „Quid est Musica?" beginnt (Gerb. Scr. I, 252), nicht Odo angehöre, da das Manuskript von Harléin. Nr. 281 ihn ausdrücklich Guido zuweist. Uebrigens will P. Morin keine Entscheidung treffen.

Der Hauptgrund, der gegen die Autorschaft Odo's angeführt wird, ist, daß in diesem Traktate bei der Antiphon „O beatum Pontificem" (Gerb. I, 256) beigefügt ist, sie sei in scharfsinnger Weise vom Domnus Odo dem ersten Tone zugewiesen worden („in primo tono a Domno Oddone curiosissime est emendata"); und dieß Verdienst könne dem heil. Oddo nicht selbst in den Mund gelegt werden. Doch beruht dieß wohl auf einem Irrthum, da, wie selbst Gerbert (I. Praefatio) schon aufmerksam macht, beide Traktate, Tonarius und Dialogus oder Enchiridion, nicht den nämlichen Odo oder Oddo zum Verfasser haben; ersterer ist dem heil. Odo, ersten Abte von Clugny, letzterer einem Mönche desselben Namens zuzuweisen.

Aber auch unserm Guido ist der Traktat Odo's nicht zuzuschreiben, wenn dieß auch der Cod. Harléin und ein paar andere thun. Denn zu deutlich und präcis heißt es im Tractatus de ignoto cantu (Gerb. II, 50): „Wer sich aber gründlicher unterrichten will, der verschaffe sich unser Buch, welches Micrologus heißt, oder durchlese das Enchiridion, welches der hochwürdigste Abt Oddo verfaßt hat, dem ich in allem mit Ausnahme der Tonfiguren, gefolgt bin".[1]) Daß man es mit den Namen der Verfasser eines Traktates nicht immer so genau nahm, oder vielmehr, daß man die Persönlichkeiten verwechselte, weil die Schriften manchmal nur mit dem einfachen Namen des Schriftstellers ohne weitere Charakteristik versehen wurden, ist bekannt. Ich finde noch keinen genügenden Grund, diese Schrift Odo's an Guido zu verweisen, darin, daß der Styl von dem ernsten Styl Odo's, des Heiligen, absticht (da sie ja nicht ihm zugehört) und dem Style Guido's ganz gleicht. Das Enchiridion Odo's und die Traktate Guido's weisen eine innere Verschiedenheit auf, besonders darin, daß Odo ein günstiges Resultat bei seinen Singknaben durch Anwendung der Buchstaben als Noten erzielt, Guido durch An-

[1]) „Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat: librum quoque Enchiridion, quem Reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit, perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi . . ."

wendung der Neumen auf Linien (Gerb. I. 252. II. 35. 43); ebenso bedient sich Odo z. B. des Ausdruckes prima, secunda nona, wovon in Guido's Schriften nichts zu finden ist; auch zeigt sich in den Einleitungen Guido's eine erregtere und lebhaftere Sprache als in dem Prolog Odo's.

Mir scheint der Umstand, daß sich Guido nach Odo's Lehre gerichtet hat und ihm in Allem gefolgt ist, die Annahme noch weiter zu bekräftigen, daß Guido, ehevor er nach Italien kam, Frankreich zugehörte, wie denn überhaupt Frankreich um diese Zeit und noch später in Sachen der Kunst und Wissenschaft den Vortritt hatte. In Frankreich hatte sich die Cultur der alten Zeit stetiger fortgepflanzt, als in dem von so vielen Stürmen und Verwüstungen heimgesuchten Italien. Großen Einfluß hat ohne Zweifel die Hofschule Karl's des Gr. gehabt, nicht ohne Bedeutung für Kunst und Wissenschaft mag auch die Congregation von Clugny gewesen sein, welche zahlreiche Klöster in sich schloß. Die bedeutendsten musikalischen Traktakte, die wir besitzen, stammen sämmtlich aus Frankreich oder den zunächst gelegenen Ländern; alle Fortschritte in der Tonkunst des Mittelalters haben ihren Ursprung meist in Frankreich: Hucbald in Flandern bietet uns das erste größere Lehrbuch des Kirchengesanges; Odo bedient sich der Buchstaben als Noten und eine weitere Förderung des Gesanges und die Entdeckung der sichersten Tonschrift sind das Verdienst des Mönches Guido von St. Maurus; Wilhelm von Hirschau und Hermann Contraktus von Reichenau, nächste Nachbarn von Burgund und Frankreich (nach jetziger Eintheilung) führen das mittelalterliche Tonsystem zur Vollendung. Hucbald lehrt zuerst mehrstimmigen Gesang, in Frankreich taucht zuerst der Déchant auf und später erzeugen die im Norden von Frankreich gelegenen Striche die ersten und größten Meister im Contrapunkt u. s. w. Von Italien geschieht in diesen Zeiten wenig Erwähnung. Dieß Moment möchte die Annahme von der Abstammung Guido's aus Frankreich nicht unwesentlich unterstützen, und ich stehe nicht an, nach gegenwärtigen Erörterungen meinen Artikel „Guido von Arezzo" im ersten Jahrgang des Cäcilienkalenders (1876, S. 49 ff.) zu corrigieren.

P. **Utto Kornmüller,** O. S. B.

3. Geschichte der Musik von **Aug. W. Ambros.** 5. Band. Beispielsammlung zum 3. Bande von **Otto Kade.** Zweite durchgesehene, nach den neuesten Forschungen ergänzte und berichtigte Auflage. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Vorwort von LXVIII Seiten, Notenbeispiele 605 Seiten. 8°.

Zum erstenmale erschien das wichtige Werk 1882 und wurde, theils wegen des hohen Preises, theils wegen der mangelhaften Vorbildung vieler Musiker, welche Partituren in alten Schlüsseln kaum oder schwer zu lesen vermögen, wenig gewürdigt. Eine ziemlich abfällige Kritik in Rob. Eitner's Monatsheften für Musikgeschichte 1882, S. 156 mochte diejenigen, welche aus Beruf oder Liebhaberei ernste musikhistorische Studien pflegen, abhalten, eine Sammlung ihrer Bibliothek einzuverleiben, welche aus der ältesten Periode der polyphonen Musik zu wenig, aus dem 16. Jahrh. aber einerseits zu wenig, anderseits zu viel gegeben hat. Wer sich für die Anfänge der Musikkunst überhaupt interessirt hatte, besaß privatim an Zahl und Werth kostbarere Schätze, als bei Kade-Ambros geboten wurden, und für das 16. Jahrh. hatte die Proske'sche Musica divina und die Commer'sche Musica sacra viel reichlicher gesorgt; diese Werke konnten die paar Tonsätze von Leo Haßler und Jacob Gallus hundertfach aufwiegen. Auch darf hingewiesen werden, daß kein triftiger Grund vorlag, den Band von Notenbeispielen im Format der Ambros'schen Musikgeschichte herzustellen; ein stattlicher Band in Großfolio hätte sicher größere Auswahl ermöglicht und Raum für 350 (nicht bloß für 35) instructive Beispiele aus den Werken der im 3. Bande von Ambros erwähnten Componisten geboten.

Die Verlagshandlung hat vor Kurzem eine zweite Auflage versucht, in welcher das Vorwort um 12 Seiten (68 gegen 56 der 1. Aufl.) vermehrt wurde, während in den Platten der Notenbeispiele einige Verbesserungen u. Berichtigungen angebracht sind. Der Unterzeichnete glaubte in obigen Bemerkungen seine Anschauung über die Mängel dieses Sammelwerkes aussprechen zu müssen, nimmt aber keinen Anstand, den 5. Band (Ambros-Kade) allen Lesern des Kirchen-Musik. Jahrbuches zur Anschaffung zu em-

pfehlen, welche nicht am Sitze größerer Musikbibliotheken sich befinden, oder nicht in die Lage kommen, ältere Tonwerke anderswo kennen zu lernen. Zur näheren Kenntniß des Inhaltes diene eine spätere Besprechung Eitner's im Jahrg. 1887 der Monatshefte, aus welcher nachstehende Zeilen ausgezogen sind.

„Ziehen wir zuerst die weltlichen Lieder in Betracht, so bietet Kade's Sammlung aus der frühesten Kunstperiode eine reiche Auswahl, die uns so recht mitten in die damalige Kunstausübung einführt. Da ist der Altmeister Okeghem mit vier Liedern zu 3 und 4 Stimmen auf französische Texte vertreten, dann Obrecht ebenfalls mit 4 Liedern, Alexander Agricola, Loyset Compere und Johannes Ghiselin mit je einem Liede, Paul Hoffheimer mit drei deutschen Liedern, Heinrich Isaac mit vier Liedern, leider meist ohne Text. Hierher gehören auch sieben Frottolen, die theils einem Codex von 1840, theils den Petrucci'schen Drucken entlehnt sind. Sämmtliche angeführten Lieder gehören einer Periode an und zwar dem Ende des 15. Jahrhunderts, ein und das andere kann auch in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts fallen. Gerade diese Zeit war uns bisher in Betreff der Behandlung des weltlichen Tonsatzes, mit Ausschluß der deutschen Lieder, noch ziemlich unbekannt und es schien, als ginge man mit einer gewissen Scheu diesen kleinen Blüten alter Kunst aus dem Wege. Ganz mit Unrecht. So herbe wie die Componisten dieser Zeit im geistlichen Tonsatze sein können, so leicht und melodisch bewegen sie sich im weltlichen Liede. Man stößt hier auf Compositionen, die uns durch ihre Lieblichkeit überraschen und die ein Sängerchor mit Erfolg noch heute vortragen könnte.

Prosdocimus de Beldomandis gibt ein so prächtiges Beispiel, wie und wo die Versetzungszeichen anzuwenden sind (M. f. M. 17, 65), warum sollen wir denn nicht mit beiden Händen nach etwas greifen, was unserem angeborenen Sinn für Wohlklang so vollkommen entsprechend ist? Jedermann weiß es ganz genau, daß die Alten die Hinzufügung der Versetzungszeichen dem Ausführenden überließen und doch scheuen wir uns immer noch unserem Gefühl zu folgen und ertragen lieber einen Zusammenklang von h d f und anderen harten unschönen Tonfolgen, als willig unserem Gefühle zu folgen. Ich bin fest überzeugt, daß die Alten weit weniger streng darin waren, als wir heute so gern anzunehmen geneigt sind. Wenn wir heute die alten Tonarten vorschützen, um die Reinheit derselben zu bewahren, so galten die schon zu Glarean's Zeiten nichts mehr, wie Glarean selbst mehrfach ausspricht und sogar von Josquin sagt, daß er sich an die 8 Kirchentöne gar nicht kehre und mache was er will. Ich selbst habe mich stets gescheut, den Dominantaccord mit großer Terz im Halbschluß anzuwenden bei Compositionen, die vor 1550 fallen und doch sehe ich hier bei Willaert (p. 538), dem einst gefeierten Meister, wie er immer frisch weg d fis a vorschreibt und zwar nicht einmal, nein, bei jedem Halbschluß. Das gibt noch dem letzten Vorurtheile den Gnadenstoß und wandert in die Rumpelkammer veralteter Anschauungen. Wie lebensfrisch klingen die alten Compostitionen, wenn man ihnen in natürlicher Weise die Versetzungszeichen hinzufügt, und wie steif und ungebärdig erscheinen sie, wenn man die alte Tonart unverstandenerweise starr festhalten will.

Das schöne Land Italien wirkte auf die Niederländer wie ein erfrischender Tau; ihre Fantasie vergaß die gelehrte Verstandesarbeit und der sonnige Wiederschein ihrer Umgebung wirkte wie ein Spiegel auf die eigene Seele. Fröhlichkeit und Lebenslust zog bei ihnen ein, wenn sie sich zum weltlichen Liede wandten und sie vergassen, daß sie Niederländer waren, um ganz Italiener zu sein. Wie ihnen das Colorit und der leichtlebige Charakter zum Theil trefflich gelang, beweisen die von Kade mitgetheilten Lieder. Der Unterschied zwischen diesen und den echt italienischen Erzeugnissen, zu denen wir jetzt gelangen, ist fast kaum bemerkbar, man müßte gerade den Einsatz- und Schluß-Accord als Beweis anziehen, der beim Niederländer nie die Terz zeigt, während der Italiener ungenirt mit dem vollen Accorde einsetzt.

Wir kehren nun bei den deutschen Componisten ein. Der Band zeigt eine stattliche Reihe und darunter unsere Besten, die noch bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen. So lange Heinrich Isaac sich nicht durch seinen Geburtsschein als Niederländer ausweisen kann, so lange betrachten wir ihn als den Unsrigen, trotz Straeten u. a. Und Herr Kade hat ganz recht daran gethan, ihn unter die Deutschen einzureihen. Fräulein Lipsius (La Mara) hat neuerdings eine Sammlung Musikerbriefe veröffentlicht und bringt darin das Dienstgelöbniß Isaac's als kaiserl. Hofcomponist, datirt: Inspruck, den 3. April 1497. (Original im Statthalterarchiv zu Innsbruck.) Er unterschreibt sich hier „Yzaac". Zugleich theilt sie in einer Anmerkung den Auszug aus einem späteren Dokument mit, aus welchem kund wird, daß Isaac 1515 um seine Entbindung als Hofcomponist einkam und der Kaiser Maximilian I. unter dem Datum: Inspruck, den 27. Januar

1515 schreibt: „dieweil er (Isaac) uns angezeigt, also daß er uns zu Florentz nutzer dann an unserm Hof ist,[1]) demnach empfehlen wir Euch mit besonderm Ernst, daß ihr dem genannten Ysagkh anderthalbhundert Gulden Reinisch nichtsdestoweniger reichet und gebet und das dheins Wegs lasset". Warum ist gerade Isaac der einzige deutsche (?) Componist dieser Zeit, der sich andauernd in Italien aufhält und dort gern gesehen und Anstellung findet, während weder Finck, noch Stoltzer, noch Senfl, noch irgend einer in Italien gewesen ist? Die Niederländer wurden damals für die einzige musikalische Nation gehalten. Italienische Fürsten, weltlichen und geistlichen Standes, reiche Privatleute, die sich Kapellen hielten, bezogen von den Singknaben ab bis zum Kapellmeister hinauf alle Kapellmitglieder aus den Niederlanden. Selbst die eigenen Landsleute mußten zurückstehen oder erhielten nur untergeordnete Posten. Die deutschen Componisten waren gar nicht gesucht. Fink war am polnischen Hofe, Stoltzer am ungarischen, Hoffheimer am Wiener, Senfl anfänglich am kaiserlichen, später am Münchener Hofe. Warum fand gerade Isaac in Italien Anerkennung und Stellung und konnte sich sogar mit einem Josquin in eine Reihe stellen?[2]) Diese Wahrnehmung bringt meine Zuversicht in Betreff Isaac's deutscher Nationalität gewaltig ins Schwanken. Doch wie gesagt, vorläufig ist er in unseren Augen ein Deutscher und seine deutschen Lieder werden ihm stets unter den Deutschen einen Platz erhalten. Obige Dokumente in La Mara's Briefsammlung wirft aber auch auf den Schüler Isaac's, Ludwig Senfl, Streiflichter, die einige Klarheit in das Leben desselben bringen. Senfl wurde nämlich, nach authentischen Aussagen, der Nachfolger Isaac's. Man nahm bisher stets das Jahr 1518 an, in welchem Isaac gestorben sein soll und zwar als Hofcomponist in Wien. Diese Annahme wird nun hinfällig und Senfl ist daher schon im Jahre 1515 in Innsbruck der Nachfolger Isaac's als Hofcomponist geworden.

Der deutsche mehrstimmige Liedsatz hat ein so eigenthümliches Gepräge und ist so innig mit dem deutschen Volksliedergesange verwachsen, daß er sich weder mit anderen Tonsätzen vergleichen läßt, noch von Ausländern, trotz aller Versuche, je nur annähernd getroffen wäre. Le Maistre, Lassus, Scandello, Ivo de Vento, Regnart, Hollander und viele andere, die lange in Deutschland gelebt haben und zahlreiche deutsche Lieder componirten, auch hin und wieder den Versuch machten, die alten Weisen zu benützen, haben nur erreichen können, das deutsche Lied nach und nach herunterzubringen und auf Abwege zu führen, aber nie in neuer Weise zu beleben, oder auch nur in alter Art fortzuführen. Deshalb halten wir so fest daran, daß Isaac ein Deutscher gewesen sein muß, sonst hätte er trotz seiner hohen Begabung doch nie den innigen und gemüthlichen Herzensschlag des deutschen Volkes in so rührender und unübertrefflicher Weise nachahmen können. So etwas läßt sich eben nicht nachahmen. Das Melodische des Italieners, das Pikante des Franzosen ist schon manchem Ausländer geglückt und in einer Weise geglückt, daß er die Originale noch übertroffen hat (Mozart, Meyerbeer, Offenbach, um in die neuere Zeit zu greifen), doch deutsche Musik hat noch kein Ausländer nur annähernd erreicht, trotz aller Bemühungen.

Das deutsche weltliche Lied erstand erst wieder in neuer Gestalt durch Hans Leo Haßler, dessen Grundform noch bis heute zum Theil geltend ist.

Paul Hoffheimer ist durch drei köstliche Lieder vertreten. Wieder in anderer Weise als die Senfl'schen behandelt, kommt der harmonische Wohlklang mehr zur Geltung, verbunden mit einer innigen und zarten melodischen Ausdrucksweise.

Mattheus Greiter, geistlicher Liederdichter und Musiker in Straßburg, ist mit dem hübschen Liede „Ich stund an einem Morgen heimlich an einem Ort" mit der Volksmelodie im Tenor vertreten. Die Stimmführung ist mit einer Selbstständigkeit behandelt, die unsere Bewunderung erregt und doch fügen sie sich wieder so einschmeichelnd in einander, als wenn sie nur den harmonischen Wohlklang bezweckten.

Ein prächtiges Beispiel von der leichten und charakteristischen Gestaltungsweise der Italiener, die in Deutschland lebten und das deutsche Lied pflegten, bietet die Sammlung in dem Liede (p. 451): „Der Wein der schmeckt mir also wohl, macht mich Sommer und Winter voll" von Antonio Scandello. Wie trefflich versteht der Italiener zu deklamiren und musikalisch auszudrücken.

Auch von dem Vorgänger Scandello's am Dresdener Hofe, Matthäus le Maistre, einem Niederländer, ist p. 424 noch ein deutsches vierstimmiges Lied von 1566 mitgetheilt.

---

[1]) Isaac war schon in früheren Jahren, als er in Italien lebte, kaiserl. Geschäftsträger am Hofe Lorenzo's in Florenz (n. Ambros archiv. Studien).

[2]) In den M. f. M. ist Band 17 p. 24 eine Nachricht aus Ferrara über Isaac mitgeteilt, der aber das Datum fehlt. Nach der Kenntnißnahme obiger Aktenstücke aus dem Innsbrucker Statthalterarchiv ist kein Zweifel, daß jener italienische Aufenthalt in seine jüngeren Tage fiel.

Möge diese Wanderung Anlaß geben, den 5. Band von Ambros' Geschichte der Musik recht fleißig zu studiren und womöglich durch öffentliche Aufführungen allgemeiner bekannt zu machen. Die Herren Dirigenten von Gesangvereinen ersparen sich durch obigen Führer das mühsame Geschäft des Prüfens und Wählens."

Eitner ging ausführlicher auf das weltliche Lied ein; von lateinischen geistlichen Compositionen enthält aber der Band noch kostbare Nummern von Jo. Okeghem (S. 1—8), Jac. Hobrecht (S. 20), das 5st. Stabat mater von Josquin de Prés und die 4st. Messe Pange lingua des gleichen Componisten, 2 Nummern von Pierre de la Rue, ebenfalls von Ant. Brumel, Motette von Gaspar (Werbeke), 2 Nummern von de Orto, 2 von Franc. de Layolle, 1 von Ant. Fevin, Bruchstücke (?) aus den Lamentationen von Eleaz. Genet (Carpentras), 1 von Nic. Gombert, eine dreistimmige Messe von Heinr. Fink, aus einem Manuscripte (unicum) der Dr. Proske'schen Bibliothek dahier, 3 Nummern von Heinr. Isaac, 1 Motett von Ludw. Senfl, Bruchstücke aus einer 6stimm. Messe des Ant. Scandellus, Pater noster von Adr. Willaert, 2 sechsstimmige Motetten von Jac. Gallus (Handl), 1 Introitus von Barth. Escobedo, 1 Motett von Christoph. Morales.

F. X. H.

---

4. Istituzione di una scuola di cantori per la Basilica di S. Marco in Venezia. Lettera pastorale di Sua Emin. Rev^ma Domenico Card. Agostini, Patriarca di Venezia. Venezia, tip. patriarcale ex Cordella. 1889.

Der Hirtenbrief Sr. Eminenz, des Cardinals Dominicus Agostini, Patriarchen von Venedig, besteht nur aus vier Seiten, aber er wiegt einen dicken Band auf und bedeutet für Besserung und Hebung kirchenmusikalischer Zustände in Italien und in Deutschland den Beginn einer neuen, segensreichen und glücklichen Periode. Das wichtige Actenstück folgt hier vollständig in Übersetzung, und die Kenntniß und Verbreitung desselben sei hiemit dringend an's Herz gelegt:

„Dem Klerus und gläubigen Volke unseres Patriarchates Gruß und Segen vom Herrn. Der Zustand des tiefen Verfalles, in welchen die musica sacra in Italien gerathen ist, und die gebieterische Nothwendigkeit, sie wieder auf den Ehrenplatz zu stellen, welcher ihr in der Liturgie der Kirche gebührt und den sie durch so viele Jahrhunderte bei uns eingenommen hat, veranlaßten bekanntlich den heil. Stuhl, durch die Congregation der heil. Riten in auctoritativer Weise seine Stimme zu erheben und die Bischöfe und den Klerus Italien's einzuladen, die eingeschlichenen Mißbräuche wirksam zu beseitigen und in diesem Puncte eine heilsame Reform zu befördern.

Nun befindet sich unter den Mitteln, welche die genannte Congregation im Erlaß vom 24. September 1884 angibt, auch ein sehr wichtiges, nämlich Errichtung von besonderen Schulen für Erziehung von Kirchensängern. Wenn nämlich auf diese Weise eine Musikcapelle in strenger Disciplin künstlerisch herangebildet wird, dann wird es nicht nur möglich, sondern auch leicht, die kirchl. Werke der großen modernen Componisten und die classischen Werke unserer Altmeister früherer Jahrhunderte, welche uns reiche Schätze hinterlassen haben, die jetzt leider aus Mangel an tüchtigen Schulen und Capellen zu unserer Schande vernachläßigt und beinahe gänzlich vergessen sind, wieder in der Kirche anzuführen.

In Erwägung, daß Wir verpflichtet sind vor allem den offenkundigen Wünschen des heil. Stuhles zu entsprechen, und glücklich, S. Heiligkeit, Papst Leo XIII., dem erhabenen Beförderer der Wissenschaften und kirchlichen Künste gehorchen zu können, ferner in Erinnerung des großen Rufes, den die Musikcapelle unserer Patriarchalbasilika zum heil. Marcus genossen hat und des traurigen Verfalles, in welchen sie besonders in diesem Jahrhundert, nicht etwa aus Mangel an sehr tüchtigen Professoren, deren sie auch heute noch sich erfreut, sondern aus Mangel an Schulen, wie sie zu anderen Zeiten in ganz Italien und auch bei uns blühten, gerathen ist, endlich vom lebhaften Wunsche beseelt, Unsererseits möglichst beizutragen, daß Unsere Patriarchalcapelle wieder im früheren herrlichen Glanze erstrahle, haben Wir mit dem Beirathe des Hochwürdigsten Capitels und des Fabrikrathes von S. Marco, sowie nach den wiederholten Gutachten mehrerer hervorragender Kenner der kirchlichen Kunst beschlossen, an dieser Unserer Metropole eine vollständige Sängerschule (schola can-



torum) zu gründen und zu eröffnen. Diese Schule wird nach Unserer festen Überzeugung seiner Zeit in Bezug auf Stimmenzahl und Methode der künstlerischen Erziehung mit den besten Schulen außerhalb Italien's wetteifern können in Ausführung alter und neuer klassischer Kirchenmusik und daher zur Würde des Gottesdienstes in Unserer Patriarchalbasilika beitragen.

Zu diesem Zwecke haben Wir an erster Stelle die Eröffnung eines besonderen Seminar's für jugendliche Sänger (zur Zeit Palestrina's nannte man diese Institute scuola di putti) angeordnet. Dasselbe hat der schola cantorum in S. Marco die für Ausführung der classischen, polyphonen Musik unentbehrlichen Knabenstimmen für Sopran und Alt heranzubilden.

In diesem Seminare (Collegium), das hoffentlich bereits zu Anfang des nächsten Schuljahres (1889—90) eröffnet werden kann, werden augenblicklich nur zwanzig Knaben aus anständigen Familien, mit guter Gesundheit und im Alter von 8 bis 12 Jahren aufgenommen. Dieselben erhalten durch einen Rector, den wir seiner Zeit ernennen werden, eine wahrhaft religiöse und gute Erziehung nach einer Hausordnung, wie sie in ähnlichen Erziehungsanstalten üblich ist. Sie sollen je nach Alter und Befähigung die Elementar- oder Gymnasialschulen besuchen und außerdem für den Kirchengesang nach den erprobtesten Grundsätzen ausgebildet werden. Selbstverständlich wird dieses Gesangsstudium in einem Umfange und in einer Weise geleitet, daß die jungen Leute weder an ihrer Gesundheit, noch im Schulunterrichte auch nur den geringsten Schaden oder Nachtheil erleiden können. Dieselben haben seiner Zeit und so lange sie im Seminare sind, an den Sonntagen und Hauptfesten in der Musikcapelle von S. Marco mitzusingen; als Entschädigung für diesen Dienst werden zwölf in besonderer Weise berücksichtigt, wie im Programm, das bald erscheinen wird, näher zu ersehen sein wird. Wenn die Mutation der Knabenstimme eintritt, haben die betreffenden Zöglinge am Ende des Schuljahres das Seminar zu verlassen, können aber nach Belieben ihre Studien in unserem Patriarchalseminare fortsetzen, und erhalten daselbst bei der Aufnahme den Vorzug; sie gehören noch immer rechtlich der schola cantorum an, bis die männliche Stimme sich vollkommen entwickelt hat.

Da jedoch die Knabenstimmen allein noch keinen Gesangchor abgeben, so haben wir zu gleicher Zeit eine Schule für erwachsene Tenore und Bäße zu gründen beschloßen. In derselben werden nach den nämlichen Grundsätzen Tenoristen und Bassisten herangebildet. Die Eleven müssen dem Gesangunterrichte regelmäßig beiwohnen, an den Einzel- und Hauptproben der ganzen schola cantorum und an den Aufführungen in der Basilika, welche für die Sonntage und einzelne Festtage fortgesetzt werden, theilnehmen. Wenn die Erwachsenen in Folge des Unterrichtes den Namen „Sänger" verdienen, so werden sie zum Chorpersonal und zur Verstärkung der gegenwärtigen Kapelle von S. Marco herbeigezogen; aus ihnen wird der bisherige besoldete Capellchor, wenn aus irgend welchem Grunde eine Stelle frei wird, ergänzt. Alle Erwachsenen, welche als Mitglieder der schola cantorum in der Basilika Dienste leisten, werden für Proben und Aufführungen bezahlt, laut den bald erscheinenden speziellen Statuten. Endlich haben Wir, auf Rath des hochw. Capitels und des Fabrikrathes von S. Marco und nach eingezogenen befriedigenden Erkundigungen, für eine Reihe von Jahren als Director (Maestro Direttore) der ganzen Gesangschule den Herrn Johann Tebaldini aus Brescia, welcher jüngst die höhere Schule für Kirchenmusik zu Regensburg mit Auszeichnung besucht hat, früher Redacteur der Zeitschrift Musica sacra in Mailand war, und durch wissenschaftliche Artikel und musikalische Kritik in Italien bekannt ist, ernannt. Die Aufgabe des Directors wird sich im ersten Jahre auf den Unterricht in den beiden Abtheilungen der schola cantorum beschränken, und er braucht seine neue Capelle nicht eher öffentlich vorzuführen, bis die Schüler derselben volle Fertigkeit und Sicherheit im Treffen, Vortrage und bei Aufführung der classischen Musik erlangt haben; im zweiten Jahre wird dieses Ziel wahrscheinlich erreicht sein.

Wir hoffen, daß diese Unsere Anordnung, die erste in Italien seit Publication des Regolamento der S. R. C., ganz besonders den Venetianern erwünscht sein wird, und daß seiner Zeit reichliche und schöne Früchte für die Würde der Liturgie, für Unsere erhabene Basilika und für die heil. Kunst selbst, welche auf diese Weise wirksam und dauernd gefördert werden wird, geerntet werden können.



Wir muntern daher den Hochw. Klerus und die geliebten Söhne Unserer Erzdiözese auf, in ihrem wohl bekannten Eifer Unseren Anordnnngen ihre Unterstützung und Werkthätigkeit entgegenzubringen, damit die schola cantorum in S. Marco schon anfangs gute und gesunde Wurzeln fasse, und damit unter Gottes Beistand die nicht geringen Schwierigkeiten, welche einem solchen etwas kühnen Unternehmen sich entgegenzustellen pflegen, leicht überwunden werden mögen.

Überzeugt, daß Unser Wort in einer dem Hl. Vater und Uns so theueren und für die Zierde der Liturgie und die kirchliche Kunst so wichtigen Sache auch diesesmal einen sehr edlen Wiederhall bei Unseren Söhnen finden werde, ertheilen Wir Allen vom Herzen Unseren oberhirtlichen Segen.

Venedig, aus Unserer Residenz,
am 21. August 1889.

Domenico Card. Agostini Patr.
Antonio Marchiori, Kanzler.

---

5. Dr. Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereins. Ein Lebensbild von Anton Walter. Mit dem photographischen Bildnisse Dr. Witt's und dem Verzeichnisse seiner Compositionen. Regensburg, Fr. Pustet. 8°. VIII und 292 Seiten. 2 ℳ

Sicher hat der sel. Dr. Witt, besonders in seinen letzten Lebensjahren die Wahrheit der Herder'schen Sentenz erprobt: „Einzeln ist der Mensch ein schwaches Wesen, aber stark in Verbindung mit Andern. Einsam müht er sich oft umsonst. Ein Blick des Freundes in sein Herz, ein Wort seines Rathes, seines Trostes weitet und hebt ihm den niedrigen Himmel, rückt ihm die Decke des Trauerns weg." Ein solcher Freund war dem Dahingeschiedenen Herr Professor Anton Walter. Er war auch vor Jedem berufen, eine erschöpfende, in allen Details richtige, mit idealer Begeisterung für die Musica sacra verfaßte Biographie eines Mannes zu schreiben, den er nicht bloß aus seinen Schriften und Werken, aus der öffentlichen Thätigkeit und den Urtheilen verschiedener Zeitgenossen, sondern aus persönlichem Umgange, in vertrauten Stunden, durch Einsicht in die Privatcorresondenz und durch täglichen Verkehr gründlich kennen, schätzen und bewundern gelernt hat. Fesselnd von der ersten bis zur letzten Seite, reich an neuen Gesichtspuncten, übersichtlich und logisch angelegt, offen und wahrheitsgetreu, ohne Schmeichelei und Reclame werden in dem schönen Buche das Leben und die Thätigkeit Witt's in großen Zügen und in feinstem Detail geschildert. Das herrliche Buch ist zugleich eine unerschöpfliche Fundgrube für ästhetische, historische, liturgische und kirchenmusikalische Themate und Fragen. Dasselbe wird vielleicht mehr und nachhaltiger, wirksamer und besser für Kenntniß und Beachtung der Bedeutung und der Ziele des Cäcilienvereins, sowie der außerordentlichen Bewegung für Hebung und Besserung kirchenmusikalischer Zustände und Verhältnisse wirken, als bisher sämmtliche Jahrgänge der verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften es vermocht haben. Die Biographie ist sicherem Vernehmen nach dem ganzen Hochwürdigsten Episcopate Deutschland's Österreichs und der Schweiz vom Verfasser mit eigener Widmung zugesendet worden. Kein Freund der Kirchenmusik wird das Lebensbild Witt's, von Walter gezeichnet, ohne hohe Befriedigung und neu angefachte Begeisterung weglegen; möge es in vielen tausend Exemplaren verbreitet werden und die schönsten Früchte tragen.

---

6. Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Eine Instruktion für katholische Chordirigenten, und zugleich ein Handbuch für musikalische, oder gänzlich unmusikalische Priester und Laien zur Erlernung der kirchenmusikalischen Vorschriften und zur Beurtheilung der katholischen Kirchenmusik von Paul Krutschek. Mit Genehmigung des Hochwürdigsten Herrn Fürstbischofs von Breslau. Regensburg, Fr. Pustet. XXII und 272 Seiten in 8°. Preis 1 ℳ. 80 ₰.

Die Inhaltsangabe macht am besten mit den wichtigen Fragen bekannt, welche in populärer und erschöpfender Weise behandelt werden: Grundgedanke, Werth und Zweck der katholischen Kirchenmusik. — Eigenschaften guter Kirchenmusik. — Kirchenchor. — Kirchengesang: A. Allgemeine Grundsätze; was gesungen werden soll. B. Kirchliche Gesangsstyle: I. Vorgeschriebener Styl. — Choral,



— II. Geduldeter Styl: a. Palestrinastyl. b. Moderner Styl und Zusammenfassung. — Begleitung des Gesanges: A. Orgel. B. Instrumentalmusik. — Kirchensprache: Allgemeines. — Verpflichtung des Lateinischen für den Chor. — Dagegen gilt kein Gewohnheitsrecht. — Urtheile von Autoritäten über das Singen bei liturgischen Funktionen in der Muttersprache. — Widersinnigkeit des Einwandes, die lateinische Sprache sei nicht wesentlich. — Grund zur Erklärung der kirchlichen Praxis. — Zusammenfassung. — Erlaubter Gesang in der Muttersprache. — Heilige Handlungen: Asperges und Hochamt. (Über das Recitiren anstelle des Singens. Sind keine Sänger vorhanden, so kann kein Hochamt, sondern nur eine stille Messe gefeiert werden.) — Requiem. — Vesper. — Segensandachten und Te Deum. — Heilige Zeiten. — Nothwendige und empfehlenswerthe Bücher und Schriften. — Cäcilienverein. Art der Verpflichtung der kirchenmusikalischen Gesetze. — Schlußwort. — Das Buch wird großen Nutzen stiften, wo der gute Wille zu gehorchen besteht.

F. X. H.

B. Praktische Musik.

Statt einer Anempfehlung verschiedener Vocal- und Orgelcompositionen, welche seit 12 Monaten auf dem Arbeitstisch aufgehäuft liegen und die theils von den Referenten im Cäcilienvereinskatalog bereits besprochen, theils in der Musica sacra erwähnt oder angekündigt sind, sowie im Laufe des Jahres 1889 und 1890 unter der Rubrik „Auf dem Bücher- und Musikalienmarkte" den Lesern der Musica sacra und im Kataloge den Mitgliedern des Cäcilienvereines werden vorgeführt werden, läßt die Redaction eine Kritik zum Abdruck bringen, welche sich mit einer verfehlten Orgeldisposition beschäftigt. Eine fertige und dem Gebrauche übergebene Orgel gleicht ja genau einer edirten musikalischen Composition, nur mit dem Unterschiede, daß letztere durch das Mittel der Presse vervielfältiget wird, während erstere ein Unicum bleibt. Wenn Organist, Orgelbauer, Rathgeber, Revisoren vorher alle Erforderniſſe und Grundsätze für eine dem Raume, den Bedürfnissen und Umständen, der Technik und Tonwirkung entsprechende Disposition aufgestellt haben, dann wird das Werk als gut und zweckentsprechend bezeichnet werden können; haben verkehrte Anschauungen, Mangel an Vorkenntnissen, parteiliche Einflüsse, vorgefaßte Meinungen und eigensinnige Interessen eine Rolle gespielt, dann wird das Resultat ein falsches und kann weder durch selbstverfaßte Zeitungsreclame noch durch das Urtheil abhängiger und zu wenig unterrichteter „Gewährsmänner" gutgemacht werden. Der letzte Fall hat um so tragischere Wirkungen, wenn der Orgelbauer aus feigen Rücksichten und schlecht verstandenem Geschäftsvortheile nicht den Muth besitzt, dem Disponenten offen und bestimmt zu erklären, daß er die verfehlte Disposition mit Rücksicht auf den Ruf seines Geschäftes und auf seine Standesehre nicht billigen könne, oder wenn er trotz besseren Wissens durch Schweigen und Nachgiebigkeit neue Einnahmequellen zu erreichen wähnt. So ziemlich alle diese Ursachen haben in der Kirche zu X. (die Namen des Ortes und der betheiligten Personen haben für die sachliche Beurtheilung des nun einmal fertigen, belobten und bezahlten Instrumentes keine wesentliche Bedeutung) die halb ärgerliche, halb lächerliche Thatsache zu Tage gefördert, daß die betreffende Orgel von einer Clique als Meisterwerk mit vollen Backen gepriesen wird, während Kenner und Laien über die schwächliche, einem Harmonium ähnliche Tonwirkung, über Wind, Tonfarbe der Register, Charaktereigenthümlichkeit der zahlreichen Stimmen u. ähnl. den Kopf schütteln und sich wundern, daß die hohe Summe, welche verwendet und gespendet wurde, für eine so klägliche Leistung verausgabt werden mußte.

Da solche Fälle nicht vereinzelt stehen und die Kirchenkassen für Orgelbauten und Reparaturen in vielen Diözesen Deutschland's und Österreich's geradezu geplündert werden, so lange der Bureaukratismus und die selbstgefällige Ansicht, „man sei im Orgelbau unterrichtet und wisse Labial- und Zungenstimmen zu unterscheiden", das Ruder führen, so hat die Red., welche nachstehende Zeilen ohne Angabe von Ort und Personen veranlaßt hat und in Folge der erhaltenen Gutachten in ihrem ersten selbstständig gebildeten Urtheile nur bestärkt worden ist, den Kirchenfabriken und -Verwaltungen ein Beispiel vorzuführen beschlossen, wie vor der That geprüft werden soll, damit die Reue, der Verdruß und unnütze Kosten nicht nachhinken können:



Herr **Ernst v. Werra**, Chorregent in Mehrerau und Referent des Cäc.-Ver., schreibt diesbezüglich:

„Der Aufschwung, den der Orgelbau seit circa hundert Jahren erhalten, ist so eminent, daß ihm wohl Niemand, der sich Einblick in diesen Zweig der Kunst gegönnt, die größte Achtung versagen kann. Wohldurchdachte Orgeldispositionen, welche den 8′ Kernstimmen des Manuale, wie den 16′ Kernstimmen des Pedales die erforderliche Schärfe, wie anderseits Abrundung und Fülle zuführen; ferner: die einzelnen Manuale einer Orgel in ein bestimmtes, consequent durchgeführtes Verhältniß setzen, wie auch die den obigen planvollen Aufbau der Register allein ermöglichenden, entsprechenden Windverhältnisse regeln, das sind Errungenschaften, wie sich deren keine Epoche der Orgelbaukunst nur annähernd rühmen kann. Die früher gebräuchlichen Dispositionen[1]) weisen eine große Anzahl von Schreistimmen auf, wie z. B. Mixtur, Cymbel, Octävlein, Tertian ꝛc., welche dem Werke Glanz verleihen sollten. Leider standen diesen scharfen Stimmen blos wenige 8 Füßer gegenüber, welche dem Gesammtwerke nicht die von unsern jetzigen Ohren unbedingt erheischte Fülle und Abrundung verleihen konnten. — Ein weiterer Fehler der alten Orgeldispositionen war die Wahl der Kernstimmen. indem öfters 1—2 als 8 Füßer die einzigen Labialstimmen eines Manuales waren. Dafür hatte der Orgelbauer eine Anzahl stereotyper Zungenregister mit ihrem oft häßlich plärrenden, widerlichen Tone in petto, aus welchen 1—2 Stimmen gewählt wurden, um dem 8′ Tone nach Möglichkeit zur Suprematie zu verhelfen. Diese Verwendung der Zungenstimmen als vielfach unumgänglich nothwendige Register zur Bildung des Tonkernes kann man in den alten Orgelbauschriften und Orgeln sowohl in Deutschland und Italien als Frankreich bis gegen Anfang dieses Jahrhunderts verfolgen. — Der Orgelbauer hatte dort, wo ihm keine Sachkenner gegenüberstanden, ein sehr leichtes Spiel, indem mit wenigen kleinen, billigen, grell tönenden Stimmen ein starkklingendes Werk geschaffen werden konnte, welches an *Tonvolumen* einem doppelt so großen neueren Werke an die Seite gestellt werden durfte.

Die durch Bevorzugung der Zungenregister erwachsenen Vortheile waren nicht gering. Die Rohrwerke, die im *Verhältniß zur Tonstärke* wenig Wind beanspruchten,[1]) konnten bei den damals üblichen *engen* Wind-Kanälen und -Laden nur erwünscht sein; die Disponirung von genügenden 8′ Labialstimmen, deren sich unsere heutigen Orgeln erfreuen, war unter beschriebenen Umständen ein Ding der Unmöglichkeit. Zudem erlaubten die Zungenregister eine nicht zu unterschätzende Abwechslung in der Registrirung.

---

[1]) „Man begnügte sich mit Einzelheiten; die Orgel war eine locker an einander gereihte Sammlung verschiedener Instrumente, unter denen ein innerer Verband nicht vorhanden war. Die Laune des Organisten, der Eigensinn oder die Gewohnheit des Orgelbauers, nicht selten auch wohl der Eigenwille eines Wohlthäters bestimmte die Aufnahme mancher Register, die bei einiger Vergleichung mit den übrigen ohne weiteres mit andern hätten vertauscht werden müssen.“ (Aug. W. Ritter.) Trotzdem fehlt es nicht an einer Anzahl stereotyper Labial-Register, welche schon in den frühesten Zeiten Verwendung fanden, so z. B. gedeckte und offene Flöten. Die „*Schweizerflöte*“ fand ich schon in P. Adr. Banchieri's „*Organo suonarino*“ (1622). Wie dieses Register, das sich bis zur Stunde selbst in Deutschland erhalten, mit der Sicherheit des deutschen Reiches vereinbar ist, lasse ich als Schweizer bei herrschender politischer Spanung dahingestellt. — Auch eine Anzahl von Zungenregistern mit den verschiedensten Bezeichnungen sind nachweisbar. Ich erinnere hier bloß an die zahlreiche Familie der Regal-Stimmen, von denen der bekannte Musikschriftsteller Mattheson sagt, daß beim bloßen Lesen des Namens er seine Ohren stopfen müsse. Die Vermuthung A. W. Ritter's (in seinem Werke „Zur Geschichte des Orgelspiels“), als ob die Zungenregister in der frühern Epoche (bis gegen das 18. Jahrh.) in Italien nicht gebaut worden seien, widerspricht der deutlichen Vorrede im obigen Werke von P Adr. Banchieri. Eine Anzahl von „Spielereien“, bekannt unter dem Namen „Schnurrpfeifereien“, werden in einem eigenen Aufsatze Platz finden.

[1]) Viele in den letzten Dezennien ausgeführte sog. Restaurationen alter Orgeln haben zur Genüge bewiesen, daß man an diesen alten Dispositionen wegen Windverhältnissen nicht rütteln dürfe. So sind leider diese sog. Verbesserungen in den weitaus meisten Fällen mißglückt, welche dem Werke durch Austausch wenig convenirender Register abwechslungsreichere, *füllendere* Register (z B. Bourdon 16′ statt Quintatön 16′ ꝛc. ꝛc.) zuführen sollten. Diese Manipulation war in den meisten Fällen (durch Weiterbohrung der Pfeifenstöcke, Schleifen und Canzellenspunde) eine sehr einfache und gewiß nicht zeitraubende. Daß den neu hinzugekommenen Stimmen bei dieser Umgestaltung durch genügenden Windzufluß das größte Augenmerk geschenkt worden, versteht sich von selbst. Leider hatte man aber hier nur oberflächlich gerechnet, weil in dem Maße, in welchen den neuen Stimmen mehr Wind zugeführt, den übrigen Stimmen der alten Disposition derselbe entzogen wurde. Durch erwähntes Verfahren ist manches alte Werk, das früher seine Dienste leistete, fast unbrauchbar, *windsiech* geworden. Die tieferen Töne der 8′ und 16′ Labialstimmen, welche viel Wind benöthigen und früher prompt und sonor ansprachen, wurden nach erwähnter Orgelreparatur zu einem Hauche oder Flattern degradirt. Es leuchtet ein, daß in den meisten Fällen bei Veränderung der Disposition im obigen Sinne eine Umarbeitung der Windläden und -Canäle nothwendig wird.

Aus Gesagtem leuchtet ein, daß eine planvolle Orgeldisposition nach heutigem Geschmacke unter früheren Verhältnissen nicht möglich war. Was der Orgelbau dem gelehrten Benediktinermönch Jean François Bedos de Celles (1714—1797) und später dem Professor J. G. Töpfer verdankt, kann jeder Leser in der Geschichte der Orgel nachlesen. Zweifelsohne ist das weise Abwägen der Kernstimmen mit den Seiten- und Füllstimmen theilweise Aufgabe des physikalisch-mathematischen Theiles des Orgelbaues; leider hat hier Eigensinn, Voreingenommenheit, Unkenntniß rc. unberechenbar geschadet. Dank den großen Anstrengungen und Studien auf diesem Felde sowohl puncto Pfeifenwerk, Mechanik rc. als Dekoration hat dieses edle Streben herrliche Früchte gezeitigt. Tüchtige Orgelrevisoren haben durch planvolle Registerdispositionen, energische Wahrung der wohlberechtigten Ansprüche der Contrahenten bei Orgelbau-Verträgen, sowie anläßlich von Orgelcollaudationen Unschätzbares geleistet.

Bei all' diesem Lobe, das wir soeben dem heutigen Orgelbau gezollt, soll jedoch manch' unkünstlerischem, unüberlegtem Orgel-Bau und -Umbau nicht das Wort geredet werden. Des öfteren sind in Ländern und Provinzen, die auf höherer Culturstufe zu stehen sich brüsten und daher Orgelbau-Revisoren entbehren zu glauben dürfen, Orgelbauten ausgeführt worden, die von all' den Errungenschaften der neueren Zeit unbeeinflußt blieben. Vor einigen Wochen ist mir ein Plan zu einem Werke von 27 Stimmen zugesendet worden, welcher, weil in der Anlage vielfach vom Hergebrachten abweichend, näher beleuchtet zu werden verdient:

Disposition.

I. Manual.

1. Principal 8' mittelmäßig weite Mensur,
2. Quintatön 16' enge Mensur,
3. Gemshorn 8',
4. Gamba 8',
5. Salicional 8',
6. Hohlflöte —' mittelmäßig stark,
7. Gedeckt 8' mittelmäßig stark im Tone,
8. Octav 4' enge Mensur,
9. Rohrflöte 4',
10. Cornett 8' vierfach.
11. Trompete 8'.

Pedal.

1. Violon 16',
2. Flötenbaß 16' ganz schwach,
3. Subbaß 16',
4. Cello 8',
5. Tuba 16' sehr starke Zungenstimme.

II. Manual.

1. Principal 8' nahezu dem Principal von I. Man. gleich,
2. Bourdon 16' enge Mensur,
3. Salicional 16',
4. Viola 8' fast wie Gamba 8',
5. Dolce 8',
6. Flöte 8' fast kein Unterschied zwischen Hohlflöte des I. Man.
7. Harmonika 8', Labialstimme.
8. Gedeckt 8' etwas enger als Gedeckt im I. Man., aber demselben gleich an Tonstärke.
9. Octav 4' enge Mensur,
10. Flöte 4',
11. Mixtur dreifach, enge Mensur.

a) 1 Manualcoppelung,
b) 2 Pedalcoppelungen,
c) 4 Collektivzüge.

Um mit dem I. Manual zu beginnen, muß Principal 8' jedenfalls *weite* Mensur haben; Quintatön verleiht schon vermöge der ihm zukommenden Intonation dem ersten Manuale nicht genug Fülle; Principal 16' dürfte hier Raum finden. Die Zusammenstellung von Gambe 8' und Salizional 8' will ich, weil bei *größeren* Orgeln hie und da vorkommend, übergehen; vorliegende Disposition kann aber jedenfalls nur unter die mittelgroßen gerechnet werden. Octav 4' und Rohrflöte 4' werden bei sechs 8' Labialstimmen dem vollen Werke unmöglich die benöthigte Schärfe verleihen können; wozu auch hier wieder „enge" Mensur? Ferner muß eine Octave 2' nebst einer entsprechenden, nicht etwa „eng" mensurirten Mixtur Platz finden.

Doch was bietet das II. Manual? Ein Principal 8',[1]), welches dem des I. Manuales *nahezu gleich* (!!!) sein soll; wie einförmig muß eine Orgel bei einer Anzahl von Registern mit fast gleicher Intonation werden! Ferner zwei 16' Labialstimmen und zwar Bourdon 16' mit „*enger*" Mensur!!! Risum trneatis amici? Hier darf entweder Bourdon oder Salizional fehlen. Sympathisch ist mir Salizional, während anderseits ein schöner, nicht *eng* mensuriter Bourdon 16' in's Pedal gekoppelt, um dem dumpfen Subbaß 16' aus dem Wege zu gehen, gute Dienste leistet[2]) — abgesehen von den vielfach reizenden Registermischungen mit Stimmen aus dem Gambenchore rc. Daß auch Viola 8' fast

[1]) Hier besser ein Geigenprincipal 8'.
[2]) Oder auf dem 1. Manual *Bourbon* 16' und auf dem 2. Manual *Lieblich Gedackt* 16'.



wie Gamba 8′ gefordert wird, ist aus Gesagtem verwerflich; eine unterschiedliche, zwar dem Gambenchore entsprechende Intonation wird hier ganz vortheilhaft sein. Dolce 8′ hätte ich, weil der Organist öfters auf dem I. Manuale eine ganz sanfte, nicht dumpfe Stimme benöthigt, lieber auf dem I. Manuale, ebenso statt Harmonika 8′ lieber Aeoline 8′, sowie ein Gedeckt 8′ mit etwas sanfterer Intonation, wenn die Kernstimmen an Tonstärke auch geringer sind. Statt Octave 4′ wäre eine, nicht zu stark streichende Fugara 4′ (etwa wie die Franzosen die Gambe 4′ intoniren) angezeigter. Die hier disponirte Mixtur wurde schon oben in das I. Manual übertragen. Eine nicht zu starke 2′ Stimme, eine mäßig starke 8′ durchschlagende Zungenstimme (etwa Clarinett) würde hier ganz entsprechen.

Der schwächste Theil der Disposition aber ist das Pedal. Ein ganz schwacher Flötenbaß 16′ neben Subbaß 16′ bei so wenigen Registern und dazu neben drei 16′ Labialstimmen bloß ein Cello!! In allen Fällen wird ein 8′ drei 16′ unmöglich die nothwendige Schärfe und Klarheit verleihen können. Auch geht dem Pedal neben dem hier ganz nothwendigen Octavbaß 8′ eine kräftige, volltönende 16′ Labialstimme ab und wäre ein Principalbaß 16′ statt Flötenbaß 16′ sehr erwünscht. Ob Tuba 16′ hier nicht zu stark wirkt?

Ueberblicken wir noch einmal die Disposition, so wird dem Leser schon aus dem Gesagten klar sein, daß selbe, sowohl im Ganzen, als nach Manualen und deren sonst gebräuchlichen Stärkenverhältnissen gegen einander betrachtet, ganz verfehlt ist, ja, daß dem Verfasser derselben jede tiefere Kenntniß der Orgel und deren Registrirung völlig abgeht. Ohne hier alle Gesichtspunkte zu erwägen, unter welchen dieses Machwerk betrachtet werden könnte, will ich nur noch Weniges beifügen.

Bezüglich der zwei 16′ Labialstimmen, die sich im II. Manuale vorfinden, resultirt zur Genüge, daß der Verfasser über deren Wirkung keine klare Idee hatte. Schon der schwache Bourdon 16′ ist sehr deutlich hörbar und tritt mehr denn einem starken 4′ hervor; selbst beim vollen Werke eines schon mehr mittelgroßen Manuales verleiht ein breit mensurirter Bourdon 16′ für sich allein so viel Fülle, daß wohl keine zweite 16′ Stimme benöthigt werden dürfte.[1]) Wenn Letzteres wirklich der Fall sein sollte, kann eine stärker intonirte 16′ Labialstimme disponirt werden. Der in den meisten Fällen beschränkte Raum wird ohnehin sein Veto dagegen einlegen. Ferner wird dem Leser das Fehlen einer 2′ Stimme nicht entgangen sein. Daß aber Mixtur, Octav 4′ (in beiden Manualen) und Bourdon 16′ mit enger (!!) Mensur bedacht sind, gränzt an das Schülerhafte.

Rügen ließe sich noch die überreiche Anzahl von achtfüßigen Labialstimmen, welche zwar zur Begleitung des Chorgesanges und zu sonstigen Registermischungen bei Orgelstücken unverkennbar große Vortheile bieten; aber auch dem mehr mittelstarken und vollen Werke ist beim Gottesdienste eine nicht zu unterschätzende Rolle zugetheilt, dessen Klang durch die beanstandeten zahlreichen Achtfüßer zäh', trocken wird und oft allen festlichen Schmuckes und Schwunges entbehrt.[1])

Von anderer Seite sind mir mittlerweile Besprechungen der nämlichen Disposition zugekommen, von welchen hier einige Platz finden sollen.

Ein hervorragender Organist und Revisor schreibt hierüber:

„Ich halte diese Disposition für gänzlich verfehlt und es ist mir unbegreiflich, wie in unserer Zeit, in welcher die Orgelbaukunst so bedeutende Fortschritte gemacht hat, noch eine solche Zusammenstellung von Registern möglich ist. So gehört doch offenbar aufs I. Manual eine Octave 2′, eine Quinte $2^2/_3$′ und eine Mixtur, ebenso statt Quintatön 16′ ein Bourdon 16′, eine Flöte 4′.

Im II. Manuale genügt Salicional 16′; hier wäre ein Geigenprincipal 8′, statt Octav 4′ eine Fugara 4′, statt Viola 8′ eine Aeoline 8′, sowie eine Clarinette 8′ wünschenswerth. Im Pedal statt Flötenbaß 16′ Octavbaß 8′, — statt Tuba: Posaunenbaß 16′. Auch das Mensurenverhältniß ist in recht sonderbarer Weise angegeben. Eine ausführliche Beschreibung unterlasse ich, da dieselbe doch ohne praktischen Erfolg sein würde."

Eine zweite Autorität äußert sich:

„In vorliegender Disposition für eine 27 Stimmen zählende Orgel begegnet man einer eigenartigen Zusammenstellung von Registern, wie man sie nicht gerade allenthalben findet. Abgesehen davon, daß die Wirkung eines so disponirten Werkes von der Intonation und der ausgeprägten Charakteristik der Stimmen — (worin ver-

[1]) Anders verhält es sich bei größeren Werken, welche im Hauptmanuale und selbst im Neben-Manuale mehr als eine 16′ Stimme erheischen.

[1]) Da mir der Name des Verfassers ꝛc. dieser Disposition verschwiegen wurde, darf man mich nicht der Voreingenommenheit zeihen.

schiedene Meister oft erheblich von einander abweichen) — bedingt ist, würde ich mich nach meinen Erfahrungen für eine Orgel nach dieser Anlage keinesfalls entscheiden können. Die Mängel und Anstände, die sich mir aus bezeichnetem Plane nach vorurtheilsloser Prüfung ergeben, seien nachfolgend bezeichnet.

1. Angenommen das mit I bezeichnete Manual sei das Hauptmanual — (was übrigens aus der mir befremdlichen, sonderbaren Vertheilung der Stimmen auf die 2 Manuale nicht hervorgeht) — so müßte vor Allem der Bourdon als wichtigste Füllstimme auf das erste, die stärkeren Stimmen vertretende Manual zu stehen kommen. Ueberhaupt soll doch in der ganzen Anlage die allen Organisten geläufige Praxis gewahrt bleiben, daß das Haupt-Manual die starken, das Neben-Manual die schwachen und zarten Stimmen zugetheilt erhält; aus diesem Grunde wird es manchem unerfindlich scheinen, weshalb auch die Mixtur auf dem II. Manual stehen soll.

2. Drei 16füßige Manualstimmen für ein Werk dieses Umfanges sind offenbar zu viel; sie verleihen dem Ganzen einen zu dunkelen, dumpfen Klangcharakter — besonders in der Mittellage. — Wozu also das höchst überflüßige „Quintatön"? ein schön intonirtes Salicional 16′ auf dem II. Manual und der Bourdon 16′ auf dem Hauptmanual würden vollständig genügen.

3. Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit des Klangcharakters der Stimme ist bekanntlich der bestechende Vorzug mittelgroßer und größerer Werke, der sich besonders bei 2 und mehrmanualigen Orgeln erzielen läßt. Dieses Princip scheint nach vorliegendem Plane nicht gerade hoch gehalten, und erscheinen diesbezüglich dem Kenner die eigenen Erklärungen des Entwurfes bedenklich:

„Man. II. Ziff. 1: Principal 8′ **nahezu gleich** dem Principal im I. Man.; oder Ziff. 4, Viola 8′, **fast** wie Gamba; dann Ziff. 6, Flöte: **fast ohne Unterschied von Hohlflöte** im I. Manual. — Statt den „nahezu oder fast gleichen" Stimmen wäre mehr Abwechslung durch noch einige andere zarte Register, wie Aeoline, Traversflöte 2c. zu empfehlen, und die „nahezu gleiche" Principalstimme des II. Manuales durch ein Geigenprincipal zu ersetzen.

Ebenso hätte das II. Man. statt des Harmonika's recht wohl eine Solo-Zungenstimme, wie Clarinette oder Oboe ertragen.

4. Ganz verwerflich erscheint mir endlich die Disposition des Pedals. Ein so zusammengewürfeltes Baßwerk läßt für 22 Manualstimmen die erhoffte Wirkung nicht erwarten. Ein Mißverhältniß ist vor Allem, daß auch hier, ähnlich wie im Manual, drei Baßstimmen nach gleichen Grundsätzen intonirt werden sollen: Violon-, Flöten- und Cello-Baß, — eigentlich 3 Flötenbäße und hierzu eine Baßtuba!! Auch die Zahl der Baßstimmen erweist sich wohl als unzureichend. Zur Gewinnung der entsprechenden Tonstärke könnte etwa von einem 16füßigen Principalbaß mit 8füßig Octav- vielleicht auch Quintbaß kaum Umgang zu nehmen sein, wogegen der Flötenbaß leicht entbehrlich sein dürfte.

Diese meine gutachtlichen Aeußerungen beziehen sich lediglich auf das Pfeifenwerk und dessen Zusammenstellung und habe ich dieselben nach meinen Erfahrungen um so unbefangener niedergelegt, als mir der Verfasser der erwähnten Disposition nach Person und Namen nicht bekannt ist."

In einem dritten Gutachten ist bemerkt:

„Bei der sachverständigen Beurtheilung dieser Disposition ist zunächst als tadelnd hervorzuheben, daß die vorliegende Register-Zusammenstellung im Allgemeinen zu viele engmensurirte und zu wenig weitmensurirte Stimmen enthält.

Auf dem ersten Manual müßte statt Quintatön 16′ unbedingt ein weitmensurirter Bourdon 16′ stehen. Ferner fehlt auf dem Hauptmanual die nicht zu entbehrende Mixtur. Eine von den zarten Stimmen des II. Manuales, wie Dolce 8′ oder Harmonika 8′, müßte ebenfalls in das erste Manual eingetheilt sein.

Auf dem 2. Manual ist von den beiden 16′ Registern eines überflüssig. Dafür fehlt ein 2′ Register auf beiden Manualen gänzlich.

Im Pedal ist der Achtfußton nicht genügend vertreten, man vermißt einen Octavbaß 8′; außerdem wäre neben der sehr starken Tuba 16′ eine Trompete 8′ zur Ausgleichung des Tonverhältnisses wünschenswerth.

Im Ganzen ist über die vorliegende Disposition zu sagen, daß, wenn neben den vorherrschend engmesurirten Stimmen — wie Quintatön 16′, Gemshorn 8′, Gamba 8′, Salicional 8′ und 16′, Viola 8′, Dolce 8′, Harmonika 8′ — die als weitmensurirt geltenden Register Bourdon 16′, die Principale, die Flöten, Gedeckte, Octaven 4′, Cornett und Mixtur auch wirklich weitmensurirt ausgeführt sind, dann kann die Orgel ausgiebig und abgerundet voll klingen; wenn aber die erforderliche weite Mensuration — da wo sie hingehört — nicht angewendet ist, dann werden die engmensurirten Stimmen dominiren und der Gesammtklang der Orgel wird an Wucht und Fülle sehr zu wünschen übrig lassen. Nur bei dem richtigen Verhältniß in der

Anzahl eng- und weitmensurirter Stimmen klingt eine Orgel voll und mannigfaltig, auch ist dann erst die richtige Charakteristik in der Klangfarbe der einzelnen Stimmen möglich, indem dann nicht die Principale wie Gamben und die Flöten wie Gedeckte u. s. w. klingen.

Soll die fragliche Disposition nach den orgelbautechnischen Grundsätzen als eine richtige und lobenswerthe gelten, dann müßte dieselbe ungefähr nach obigen Verbesserungs- und Ergänzungs-Vorschlägen umgeändert werden."

Wenn gleich die Gutachten von einander in kleinen Nuancen ein wenig abweichen, so sind sie doch in der Hauptsache alle gleich: sie halten Disposition, Mensuration und theilweise die Intonation für eine vollständig verwerfliche. Die Mensuren sämmtlicher Stimmen im I. Manual sind zu eng, daher fehlt aller Saft und alle Kraft. Das I. Man. ohne Trompete ist kaum so stark, wie das II. Man., von der Disposition und Wirkung des Pedals gar nicht zu sprechen. Ueberhaupt ist das kein Orgelwerk, wie man es jetzt von einem tüchtigen Orgelbaumeister verlangen kann, selbst auf die Gefahr hin, daß eine solche Disposition ausgeführt werden muß. Gegen Ausführung einer solchen Disposition hätte sich übrigens der Orgelbauer verwahren sollen.

Ein vierter Kenner drückt sich in einer vernichtenden Besprechung unter anderem dahin aus: „Die Pedalstimmen verhalten sich hinsichtlich ihrer Fußzahl untereinander wie vier Kanonen zu einer Pistole."

Beendigen wir die Meinungsäußerungen über diese „verfehlte Disposition", welche auch wirklich zur Ausführung gelangt ist und deren Mängel naturnothwendig zu Tage getreten sind, mit dem Rathe: „Schon vor der Ausführnng einer neuen oder Reparatur einer älteren Orgel scheue man nicht Zeit und Geld, um durch erprobte Organisten und Techniker Dispositionen und Kostenvoranschläge unter Verschweigung der Namen und des Ortes zu einer objectiven, gründlichen und den Erfolg sichernden Prüfung herbeizuziehen."

Kirchenmusikschule in Regensburg betreffend.

Die Kirchenmusikschule in Regensburg erstrebt die weitere Ausbildung von Musikkundigen für die Leitung und Vervollkommnung katholischer Kirchenchöre.

Sie hat sich nicht die Aufgabe gesetzt, Virtuosen oder Komponisten heranzubilden, Stellen für Chorregenten oder Organisten zu vermitteln, in kurzer Zeit theoretisch und praktisch befähigte Dirigenten erziehen zu wollen; sie setzt vielmehr ihre Aufgabe in die Darlegung der kirchlich liturgischen Vorschriften und Gesetze, in die gewissenhafte Pflege erprobter musikalischer Schulregeln und Uebungen, und will dem tüchtig vorgebildeten Musiker Gelegenheit geben, Kenntnisse zu erwerben, die ihm später zu eigener Fortbildung und Vervollkommnung dienen können, und die gegenwärtig in den Lehrplänen der Conservatorien und Schullehrerseminarien nicht aufgenommen sind.

Darum wird der liturgische Gesang besonders gepflegt und der Palestrinastil zur Grundlage beim Unterrichte angenommen und eingehender gelehrt; denn jede Schule muß eine Richtung haben und eine ausgesprochene Tendenz verfolgen.

Die vielen Aufführungen in den verschiedenen Kirchen Regensburgs geben übrigens Gelegenheit, alle Stilgattungen der Kirchenmusik zu hören, zu vergleichen und zu beurtheilen.

Lehrgegenstände.

Liturgie und lateinische Kirchensprache, Aesthetik und Geschichte der Kirchenmusik, Literatur der Kirchenmusik, Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges unter Zugrundelegung der authentischen römischen Choralbücher, Uebung im Lesen und Spielen von Gesangspartituren aus älterer und neuerer Zeit, Anleitung zum Dirigiren, Lehre des Contrapunktes und Uebungen in den polyphonen Formen mit Analyse älterer Werke, Anweisung zum Gesangunterricht und Methode desselben, praktisches Orgelspiel mit Wiederholung der Harmonielehre bilden die Hauptfächer des Unterrichtes; Besuch von Proben und Aufführungen sollen denselben unterstützen.

Auf besonderen Wunsch wird auch Unterricht im Violinspiel ertheilt.

Ueber Lehrpersonal, Zeitdauer des Unterrichtes, Kosten, Aufnahmebedingungen u. ähnl. gibt der Red. des K. M. Jahrb. Aufschluß mit der Bemerkung, daß mehr als zwölf Eleven zum Kurse nicht zugelassen werden, für diejenigen Herren, welche nicht in der Kirchenmusik-Schule wohnen können oder wollen, wird man bemüht sein, in der Nähe passendes Unterkommen ausfindig zu machen.



Verzeichniß
der Kompositionen und Schriften Dr. Witt's.[1])

Vorbemerkung.

Die gewählte Eintheilung dürfte am besten zur Übersichtlichkeit beitragen. An erster Stelle finden sich: A die Witt'schen Compositionen nach Opuszahlen, von ihm selbst bezeichnet, unter B folgen Werke, bei denen keine Nummer beigefügt ist, oder die von Witt redigirt oder arrangirt wurden. Unter C sind seine theoretischen oder historisch-polemischen Schriften aufgezählt, unter D jene Sammelwerke, für welche Witt Beiträge geleistet hat. Trotz aller angewendeten Mühe und Aufmerksamkeit mögen sich kleine Übersehen oder Ungenauigkeiten vorfinden, für deren Berichtigung die Red. des K. M. Jahrb. dankbar sein wird. Über jene Compositionen, welche Witt auf Ansuchen an Private, Seminarien, Klöster u. s. w. als Manuskripte geschickt hat, konnte noch keine Übersicht gewonnen werden; es wäre jedoch wünschenswerth, wenn die betreffenden Persönlichkeiten aus dieser Anregung zum Entschlusse kämen, der Redaktion des K. M. Jahrbuches über diesen Punkt genaue Mittheilungen zu machen.

Ein alphabetisches Register sämmtlicher Compositionen nach Textanfängen wird bis 1891 ausgearbeitet werden.

Erklärung der Abkürzungen.

C. K. = Cäcilienvereinskatalog unter Beifügung der zutreffenden Nummer — Mst. = Männerstimmen. — aequ., inaequ. = gleiche, gemischte Stimmen. — Rg. = Regensburg. — v. = voces. — C. = Cantus. — O. = Orgel. — A. = Altus. — T. = Tenor. — B. = Bassus. — F. P. = Friedrich Pustet (Verleger). — A. C. = Alfred Coppenrath (jetzt Heinr. Pawelek, Verleger). — J. M. = Joseph Manz (jetzt Verlagsanstalt, Regensburg). — St., st = Stimmen. — Gem. = gemischte Stimmen. — F. B = Fliegende Blätter. — M. s. = Musica sacra. — S. = Sammelwerk. — Die Ziffern 73, 88 u. s. w., nach den Witt'schen Zeitschriften beigesetzt, bedeuten den betreffenden Jahrgang, z. B. 1873, 1888.

A. Compositionen nach Opuszahlen.

Op. 1a. M. „VII. Toni" ad v. aequ. composita. (Neueste Ausgabe mit vervollständigtem „Credo" u. Orgelbegleitung. Rg. J. M. (C. K. 325.)

Op. 1b. M. „VII. Toni" 4 st. gem. Chor. Rg. F. P. (C. K. 335) u. F. B. 77.

Op. 1c. M. „VII. Toni" 4 Mst. od. Frauenchor mit Orgelbegleitung Rg. F. P. (C. K. 335.) Auch in der „Cäcilia" Singenberger 1877; 1—24.

Op. 2a. Respons. „Ecce sacerdos" VIII. Ton. 4 v. aeq. cum M. „Non est inventus VII. Ton. partim 4 v. partim 5 v. cant., una cum graduali et Offert. Rg. J. M. 1860.

Op. 2b. M. „Non est inventus" (VII. Toni) für zwei gleiche Stimmen und Orgel. Rg. F. P. (C. K. 496.) und M. s. 79.

Op. 3a. M. „Salve Regina" XI. Ton. 4 v. aeq. Rg. J. M. 1860.

Op. 3b. M. „Salve regina" 4 voc. cantanda. Verlag v. Ferd. Lehner in Karolinenthal bei Prag u. Rg. F. P. (C. K. 428.)

Op. 4. XIV Motteta ad 4 et 8 v. Rg. J. M. 1860.

Op. 5a. Cantus sacri für 3- oder 4 st. Männer- oder Frauenchor. 1. Serie. (Erste Auflage Rg. A. C.). Rg. F. P. (C. K. 68.)

Op. 5b. Cantus sacri, 4 st. Männer- oder Frauenchor. 2. Serie. Rg. F. P. (C. K. 228.)

Op. 5c. Cantus sacri ad 3 vel 4 vel 8 voces aequ. 3. Serie. Rg. F. P. (C. K. 1108)

Op. 6. Cantus sacri ad 1. Nocturn. Tridui Sacri 4 voc. aequ. concinendi. Rg. F. P. (C. K. 8.)

Op. 7. Sequentia „Stabat mater" für 4 st. gem. Chor mit Orgelb. Rg. F. P. (C. K. 8.) u. M. s. 73.

Op. 8a. M. (coronata) in honorem S. Francisci Xaverii, 4 st. Männer- od. Frauenchor. Rg. F. P. (C. K. 8.)

Op. 8b. M. in honorem S. Francisci Xaverii für 4 st. gem. Chor mit Orgelbeg. Rg. F. P. (C. K. 495) u. F. B. 84.

Op. 9. M. „Exultet" für 2 Singst. (S. u. A. od. T. u. B.) u. Orgel. Rg. A. C. Später hat der Componist T. u. B., Streichquartett 2 Hörn. und Baßposaune ad libit. Rg. F. P. erscheinen lassen. (C. K. 8.) u. F. B. 76.

Op. 10a. „Te Deum" für 4 st. gem. Chor mit Orgelbeg. oder Streichquintett, Flöte, Oboen 2c. Rg. F. P. (C. K. 694) u. M. s. 76.

Op. 10b. „Te Deum laudamus" für 8 st. Chor, Orgel, Pos. u. Bombardon. Rg. F. P. (C. K. 8.)

Op. 11a. M. in hon. St. Luciae. 4 gem. St. u. Orgelst., dann einer Instrumentalbegleitung von 2 Viol., Viola, Baß, 2 Hörner, 2 Clarinetten u. 2 Tromp. bearb. v. Jos. Pedroß. Rg. A. C. (C. K. 8.)

Op. 11b. M. in honorem S. Luciae. Ad 4 v. inaequ. et organum comit. 2 trombis et 2 trombonis ad lib. Rg. A. C. (C. K. 8.)

Op. 11c. M. in hon. S. Luciae. 4 Mst. mit oblig. Orgel, bearb. v. A. Ebenhofer. Rg. F. P. (C. K. 693.)

Op. 12. M. für gem. St. mit Orgelbeg. u. 2 Pos. ad lib. Einsiedeln, bei Gebr. Benziger. (C. K. 8.)

Op. 13a. Litaniae lauretanae (C-dur) 2 v. c. Org., T. et B. ad lib. M. s. 68.

Op. 13b. Lit. lauret. (in A-moll) für 4 gem. St. u. Orgel. Einsiedeln, bei Gebr. Benziger. (C. K. 8.)

Op. 13c. Lit. Ss. Nominis Jesu für 2 St. mit T. u. B. ad libit. F. B. 76.

Op. 13d. Lit. lauret., 4 gem. St. mit Org. oder auch 2 st. für S. u. A., od. T. u. B. Rg. F. P. (C. K. 8) und M. s. 68.

Op. 14. M. in „hon. S. Gregorii Magni" 4 st. (A., T. u. 2 B.) mit Orgel, (2 Posaunen ad libit.). Luxemburg bei Bück. (C. K. 8.)

Op. 15. Te Deum 1 st. c. O. M. s. 73.

Op. 15. IV Antiphonae Marianae 4 v. aeq. in Sammelwerk Laudate Dominum von J. Seiler (s. unten).[1])

---

[1]) Ich verdanke dieses der Güte des Herrn Engelbert Seidl, Präfekt der Dompräbende und cand. theol. dahier.

[1]) Witt bezeichnete diese drei verschiedenen Werke mit op. 15; ohne Zweifel kann nur das Te Deum als op. 15 gelten, da die beiden anderen in Sammelwerken sich vorfinden.

Op. 15. Stimmenhefte zu den Offertorien des ganzen Jahres, zu welchen die Partituren meistens in den kirchenmusikal. Zeitschriften v. Dr. Fr. Witt u. in Stehle's Motettenbuch erschienen sind. Rg. F. P., 4 Lieferungen (C. K. 291, 393, 427, 961.)

Op. 16a. Litaniae lauret. für 4st. gem. Chor mit Orgelbeg. Rg. F. P. (C. K. 8.)

Op. 16b. Litaniae lauretanae für 4 gem. St. u. Orgel (in Bearbeitung für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß und 2 Hörner v. Carl Greith). Rg. Jos. Seiling. (C. K. 573.)

Op. 16c. Litaniae lauretanae für 3 Frauenstimmen u. Orgel. Rg. F. P. (C. K. 596.)

Op. 17. 5 Motetta ad 4, 5 et 8. Rg. F. P. (C. K. 8.)

Op. 18. M. in hon. S. Augustini für 4st. gem. Chor oder für 1 St. mit Orgel. Rg. F. P. u. F. B. 71, 1. (C. K. 114.)

Op. 19a. M. „in memoriam Concilii Oecumenici Vaticani" 6 v. (C. I et II, A., T. I. u. II., B.) concinenda. Rg. F. P. (C. K. 87.)

Op. 19b. M. „in memoriam Concilii Oecumenici Vaticani" 4 gl. St. (C. I. u. II, A. I u. II). Rg. F. P. (C. K. 822) und M. s. 84.

Op. 20. Litaniae Lauretanae 5 voc. aeq. Rg. F. P. (C. K. 105) u. M. s. 71.

Op. 21a. 3 Lamentationen für 4 u. 5 Stimmen. Düsseldorf, L. Schwann u. F. B. 71, 18.

Op. 21b. Lamentatio II. in Sabbato sancto. 4 et 5 voc. F. B. 71.

Op. 22a. M. „in hon. S. Caeciliae" für 3st. Knabenchor mit oder ohne Orgelbeg. Rg. F. P. (C. K. 128.)

Op. 22b. M. „in hon. S. Caeciliae". 4 v. oder 1st. mit Orgel. F. B. 72.

Op. 23. Organum ad Ordinarium Missae, quod curavit. S. Rit. Congreg. Rg. F. P. (C. K. 126.)

Op. 24. Missa pro Defunctis. 1stim mit Org. F. B. 74.

Op. 24b. Vesp. de Communi B. M. V. 4 gem. St. Rg. F. P. u. M. s. 88 u. 89.

Op. 25. M. pro Defunctis für 4st. gem. Chor. Rg. F. P. (C. K. 149) u. M. s. 72.

Op. 26. Cantus in Feria VI. in Parasceve, quos vocant „Improperia" für 5st. Chorgesang. Rg. F. P. (C. K. 198) u. F. B. 73.

Op. 27a. Te Deum 6 voc. S., A., 2 Ten. u. 2 B. Rg. F. P. (C. K. 197.)

Op. 27b. „Te Deum laudamus" in tono simplici Choral in moderner Notation mit eingefügten 6, 4 u. 3stim. Sätzen.

Op. 27c. „Te Deum laudamus" für 2 S. u. 2 A. oder 2 T. u. 2 B. Rg. F. P. (C. K. 1084) u. F. B. 87.

Op. 28. Lit. lauret. 6 v. Rg. F. P. (C. K. 233.)

Op. 29a. M. in hon. S. Ambrosii. 1stim. mit Orgel. Rg. F. P. (C. K. 621) und F. B. 74.

Dieselbe: Stimmenausgabe I. für S., A., T., B.

Dieselbe: II. Stimmenausgabe für 2. T. u. B.

Op. 29b. M. in hon. S. Ambrosii. 4st. gem. Chor. Rg. F. P. (C. K. 569.) Auch in „Cäcilia" v. Singenberger 1881, p. 17.

Op. 29c. M. in hon. S. Ambrosii für 2stimm. Männer- oder Frauenchor. c. O. Rg. F. P. Mus. s. 80.

Op. 30. M. in hon. S. Michaelis Archangeli 1st. od. 2st. mit Orgel. Rg. F. P. (C. K. 632) und M. s. 75.

Op. 31. M. in hon. S. Andreae Avellini 1st. mit Orgel. Rg. F. P. (C. K. 897) u. M. s. 77. Dieselbe: Stimmenausgabe S., A., T. u. B. Dieselbe: Stimmenausgabe 2 T. u. 2 B.

Op. 32a. Preces stationum Crucis pro Soprano, Alto, Tenore et Basso vel una voce cum Org. Rg. F. P. (C. K. 289.)

Op. 32b. Kreuzwegstationen mit deutschem Texte für 1 od. 2 Singstimmen mit Orgel. Rg. F. P. (C. K. 288.)

Op. 33. M. in hon. S. Raphaëlis Archangeli, 5 voc. Rg. F. P. (C. K. 360.)

Op. 34. Gradualien f. d. ganze Jahr. Rg. b. Pustet.

1. Heft: Nr. 1—10: für 4st. gem. Chor, von L. Hoffmann, J. G. Mettenleiter und Witt. (C. K. 430) s. auch unter C.
2. Heft: Nr. 11—18. 8 Gradualien 5 voc. v. P. Ortwein. (C. K. 464.)
3. Heft: Nr. 19—58. (C. K. 571.)
4. Heft: Nr. 59—99. (C. K. 571.)
5. Heft: Nr. 100—109. 10, 5st. Gradualien v. P. Ortwein. (C. K. 552.)
6. Heft: Nr. 110—120. 11 Gradualien 4 und 5st. v. P. Ortwein u. P. Piel. (C. K. 617.)
7. Heft: Nr. 121—149. (C. K. 792.)
8. Heft: 3 Gradualien zu 4, 5 u. 6 St. v. C. Greith, J. Mitterer u. Witt. (C. K. 681.)

Op. 35. M. pro Defunctis für 1 Oberst. u. 3 Mst. Rg. F. P. (C. K. 429.)

Op. 35b. M. pro Defunctis, 1st. mit Orgel. Rg. F. P., in F. B. 88.

Op. 36. „Pergolese." Gedicht v. Geibel. Religiöse kleine Cantate für Baritonsolo u. 4stim. Orgelbegl. mit Pianoforte. Rg. Jos. Seiling.

Op. 36a. „Pergolese"; für Alt-Solo und Frauenstimmen nebst Begleitung des Pianoforte. Rg. Jos. Seiling.

Op. 36b. Der 135. Psalm für Bariton-Solo mit gem. oder mit Männerchor und Begleitung des Pianoforte. M. s. 89.

Op. 37a. M. „II. toni" 1st. mit Org. Rg. F. P. (C. K. 1112) u. F. B. 71.

Op. 37b. M. „II. toni", 4st. gem. Chor. Rg. F. P. (C. K. 579.)

Op. 37c. M. „II. Toni", 3stim. Männer- oder Frauenchor mit Orgel ad libit. Rg. F. P. (C. K. 620.)

Op. 38. M. „XI. (jonici) Toni", 4st. gem. Chor. Credo mit Orgelbegl. Rg. F. P. (C. K. 624) u. F. B. 81.

Op. 39a. Lit. lauret. 4 Mst. v. P. Beda Eckert, O. S. F. bearbeitet nach der Herz-Jesu-Litanei. Rg. Jos. Seiling. (C. K. 679.)

Op. 39b. Lit. lauret. 4st. gem. Chor. M. s. 83.

Op. 40a. Litaniae lauretanae für gem. St. (in Singenbergers Herz-Jesu-Gesängen Nr. 67). Rg. F. P.

Op. 40b. Lit. lauret. 8 v. Rg. F. P. (C. K. 672.)

Op. 41. M. „VII Dolorum" in hon. S. Mariae Virginis dolorosae in monte S. Georgii celebris, 4 gem. St. Rg. F. P. (C. K. 820) u. F. B. 84 (nebst Intr. Grad. Tract. Offert. Comm.).

Op. 42a. M. pro defunctis, 1st. mit Org. Rg. F. P. (C. K. 633) u. F. B. 74.

Op. 42b. M. „pro Defunctis", 4 gem. St. u. Orgel bearb. v. J. Groiß. Rg. Jos. Seiling; auch Ausgabe 1 Singst. u. Orgel.

Op. 43. M. „VIII. toni", 1st. mit Org. Rg. F. P. (C. K. 821) u. F. B. 84.

Op. 44. Lauda Sion Salvatorem, 8 Mſt. u. 4 Blechinſtr. M. s. 85.

Op. 45a. „Gelobt ſei Jeſus Chriſtus". 3ſtim. Frauenchor oder 5 gem. Stimmen m. Orgel. Rg. F. P. (C. K. 891.)

Op. 45b. „Gegrüßt ſeiſt du Maria!" 3ſtim. Frauenchor oder 5 gem. St. mit Orgelbegl. Rg. F. P. (C. K. 1136.) M. s. 88.

Op. 46a. M. III. Toni. 5ſt. Ch. (C. A. 2 T. B.) Rg. F. P. (C. K. 1032.) F. B. 86.

Op. 46b. M. III. T. 1ſt. m. Org. Rg. F. P. (C. K. 988.) F. B. 86.

Op. 47. Responsorien „Libera me, Domine". Rg. A. C. (C. K. 1085.)

Op. 48. Coram Sanctissimo. 5 euchariſtiſche Geſänge bei Ausſetzungen, Proceſſionen, Nachmittagsandachten, Communionen ꝛc. Für 1 und 4 gleiche Stimmen mit obligater Orgel. Rg. A. C.

Op. 49. Lit. lauret. brevissimae. 1ſt. m. Orgel. (II. u. III. ad libit.) Rg. F. P. M. s. 88.

Op. 50. Konnte nicht aufgefunden werden; wahrſcheinlich iſt es noch Manuſcript. Nach freundl. Mittheilung des H. Pawelek ſollte eine Sammlung verſchied. Compoſitionen des Ps. Miserere den Inhalt des Op. 50 bilden.

Op. 51a. Die Geſänge des Completorium, Düſſeldorf, Schwann. (C. K. 1223.)

Op. 51b. Antiphonae Marianae. Marianiſche Antiphonen f. gem. Chor mit Orgelbegleitung. Separatabdruck aus Op. 51 a.

B. Nicht mit Opuszahlen verſehene oder von Witt edirte und redigirte Werke.

1) Litaniae de Omnibus Sanctis (Allerheiligen-Litanei). Harmoniſirter Choral. Reg. F. P. F. B. 74.
2) Meßgeſänge mit deutſchem Texte u. Graduale in festo Sanguinis Christi. (Muſikbeilagen zu den Fl. Bl. f. K. M. Rg. bei Puſtet.)
3) Missa pro Defunctis D-moll. 2 voc. c. O. F. B. 66.
4) Pange lingua. Rg. F. P.
5) Ett-Witt. M. 8 voc. in hon. S. Joannis Nepomuceni in A-dur. Rg. F. P. (C. K. 916)
6) Ett-Witt. M. 8 v. in hon. S. Leonis II. in F. Rg. F. P. M. s. 87. (C. K. 1110.)
7) Ett-Witt. M. 4 voc. F. B. 76.
8) Ett-Witt. M. 8 voc. F. B. 85.
9) Ett-Witt. M. VI Toni. 4 gem. St. Zum Jubiläum von Ett's Geburt; neu herausg. u. vervollſtändigt v. Witt. Rg. F. P. (C. K. 1107.)
10) M. „Hodie Christus natus est" von Paleſtrina. 8 v. concinenda, quam edidit F. Witt. Rg. F. P. (C. K. 73.)
11) Cima, J. P. Vesperae in „Falso bordone" pro Festo Dedicationis Ecclesiae (Kirchweih). 4 voc. 2 T. vel 2 B. Edidit Fr. Witt. Rg. F. P. (C. K. 146.)
12) Hauber-Ett-Witt. Cantica Sacra. Cantui a commodavit vocem Organi. Casp. Ett. Novam Editionem curavit Franc. Witt. (C. K. 100.)
13) Orlandus Lassus. 13 kurze Motetten für 4ſtimm. gem. Chor. Redigirt und mit Vortragszeichen verſehen v. F. Witt. Rg. F. P. (C. K. 946.)
14) M. „In me transierunt" von Cler'eau. 4 v. Vereinsgabe für 1888. (C. K. 1215.)
15) M II. v. Haßler. 4 v. Rg. F. P. (C. K. 431.)
16) M. v. Pomp. Cannicciari. 4 v. (C. K. 915.)

C. Theoretiſche Werke.

1) **Der Zuſtand der katholiſchen Kirchenmuſik** zunächſt in Altbayern (Oberbayern, Niederbayern u. Oberpfalz). Allen Geiſtlichen, Chorregenten u. Freunden z. Erwägung vorgelegt. Rg. A. C.
2) Witt, **Fliegende Blätter** von 1866—1888 (incl.). Rg. F. P.
3) Witt, **Musica sacra** von 1868—1888 (incl.) Rg. F. P.
4) **Geſtatten die liturgiſchen Geſetze beim Hochamte deutſch zu ſingen?** Ein Vortrag, gehalten bei dem zu St. Gallen vom 23. September bis 13. Oct. 1872 abgehaltenen „Inſtruktionscurſe für kathol. Kirchen-Direktoren und Organiſten". Mit einem Prolog und Epilog. Mit Druckgenehmig. des biſchöfl. Ordinariates Regensburg. 1886. Rg. F. P. (C. K. 159.)
5) **Ueber das Dirigieren kathol. Kirchenmuſik.** Dritte Vereinsgabe für 1870. (Anonym erſchienen.) Rg. F. P.
6) **Das kgl. bayer. Kultus-Miniſterium**, die bayer. Abgeordneten-Kammer und der Cäcilien-Verein. Eine Streitſchrift und zugleich ein Handbuch zur Beurtheilung von kathol. Kirchenmuſik für Muſiklaien. 1886 g. u. 8°. 157 S. Rg. F. P.

D. Sammelwerke, welche Compoſitionen von Witt enthalten.

Adoremus! Cantiones sacrae de SS. Sacramento Eucharistiae nec non de SS. Passione D. N. J. Chr. Edid. J. Seiler. Paderbornae Ferd. Schöning. (C. K. 152.)

Cäcilia, Organ für kath. K. M. Edirt v. Oberhofer. Luxemburg ſeit 1862.

Cäcilia, Vereinsorgan d. amerik. Cäc.-Ver. ſeit 1874, redig. v. J. Singenberger.

Cantiones sacrae variorum autorum XVI, XVII, et nostri saeculi in conventu generali Associationis a. s. Cäcilia Coloniae productae. Edidit F. Koenen. (C. K. 217.)

Chorus ecclesiasticus. Sammlung gediegener 3 bis 8 ſt. lat. Kirchengeſänge aus alter und neuer Zeit, herausg. von J. Seiler. 1. Lief. Trier, Lintz. (C. K. 136.)

Lppink, J., Gregorius magnus. Kirchl. Geſ. für gl. St. 2 Theile. Für Deutſchl. bei F. P. in Rg., für Holland bei van Roſſum in Utrecht. — 5 Laudes diversae. (C. K. 941.)

Flores paradisi. Sammlung von Geſängen zu Ehren des hl. Aloyſius v. Gonzaga in Originalcompoſitionen v. C. Jaſpers, Fr. Koenen, P. Piel, Fr. Schmidt, J. G. E. Stehle, Aug. Wiltberger u. Dr. Fr. Witt, herausg. von J. G. Stehle. (C. K. 702.)

Fliegende Blätter Witt's von 1866—1889. (Beil.)

Geſänge zu Ehren des göttl. Herzens u. Namens Jeſu u. d. hl. Herzens Mariä geſammelt u. mit einem Vorworte v. Frz. Witt herausg. von J. Singenberger. Rg. F. P. (C. K. 303.)

Hausſchatz, Deutſcher, 1873 u. 1877. Rg. F. P.

Kirchenjahr, das, herausgeg. v. J. B. Molitor, Eichſtätt, Krüll (C. K. 523.)

Kothe, Bernh., „Cäcilia." Sammlung v. Graduaſien, Off., Antiph. u. Hymnen f. gem. Chor, 4 Lief. Rg. A. C. (C. K. 151.)



Laudate Dominum. Sammlung lat. Kirchengesänge f. Mst. von den vorzüglichsten Komponisten, herausgegeb. v. J. Seiler. Paderborn Ferd. Schöningh. (C. K. 20, 46.)
Liederalbum für Männergesangvereine v. K. Seitz. Reg. A. C.
Liederkranz Regensburg. Neue Folge. Reg. F. P.
Liederrosenkranz. Originalcomposit. für 3—5 Mst. Herausg. von F. X. Haberl. Reg. F. P. 1866.
Maiandacht, vollständige, in frommen Liedern. Herausg. v. Ferd. Koenen mit Beitr. v. P. Piel, Frz. Witt, ges. von J. Seiler. Düsseldorf, L. Schwann. (C. K. 422.)
Melchers, Sammlung lat. u. deutscher Kirchenlieder für gleiche St. Düsseldorf, L. Schwann. (C. K. 497.)
Mettenleiter, Bernh., Transscriptionen für Harmonium. 12 Hefte. Reg. J. Seiling. (C. K. 920.)
Motettenbuch für gem. Chor v. Ed. Stehle. Für d. ganze Kirchenjahr. Reg. F. P. (C. K. 511.)
Musica sacra v. Witt (1868—89). (Beilagen.)
Responsoria, quae cantantur in Sacro Triduo majoris Hebdomadae. Für gl. Stimmen. Gesamm. v. L. Melchers. Düsseldorf, L. Schwann. (C. K. 865.)
Rubenbauer, Männerterzette. Reg. F. P.
Sammlung leicht ausführbarer kath. Kirchenmusik. Herausg. v. Salzburger Cäcilienverein. (C. K. 337, 401.)
Sangeshort, Sammlung auserlesener Originalmännerchöre, herausg. v. Jacob Gruber. Leipzig, W. Dietrich.
Siona v. Herold (Schwabach).
Troppmann, „Orgelschatz". Sammlung v. Präludien &c. Augsburg. A. Böhm u. Sohn. (C. K. 1031, 1216.)
Vespern, herausg. von J. B. Molitor. Rg. A. C. (C. K. 342, 384, 432, 473, 474, 578, 635, 770.)
Waldmann, von der Au, „Lätitia". Straßburg, Schultz 1888. Die 8 Lieder Witt's können auch separat bezogen werden.
Westphälische Liedertafel. Rg. A. C.

Alphabetisches Register

der im Cäcilienvereinskatalog (Nr. 1038—1266) aufgenommenen Messen und Requiem. Die Nr. 1—1037 sind im Kirchenmus. Jahrbuch 1888, S. 102 aufgeführt.

I. Messen

für gemischte Stimmen ohne Orgel oder Instrumente.

Allgayer, And. In hon. S. Annae. 4 v. 1254.
Beltjens, Jos. M. II. in hon. S. Josephi. 4. v. 1172.
Bernabei, Giov. Ant. Ad regias Agni dapes. 4 v. 1045.
Breitenbach, F. J. In hon. Ss. Ursi et Victoris. 4 v. 1195.
Cler'eau, Pietro. In me transierunt. 4 v. 1215.
Ett-Witt. VI. Toni. 4 v. 1107.
— — in F-dur. 8 v. 1110.
Gruber, Jos. In hon. S. Floriani. 4 v 1055.
Hoffmann, Ludw. Regina Angelorum. 4 v. 1247.
Kerle, Jac. de. Ut, re, mi, fa, sol, la. 4 v. 1174.
Maupai, K. In hon. B. M. V. 4 v. 1198.
Marx, Al. In hon. S. Gertrudis. 4 v. 1065.
— — In hon. S. Henrici Imperatoris. 4 v. 1140.
Mitterer, Ign. In Epiphania Dñi. 5 v. 1114.
— — VIII. Toni. 4 v. 1158.
Molitor, Ferd. M. brevis. 3 v. (S. A. B.) 1125.
Monar, A. J. Regina pacis. 4 v. 1249.
Müller, H. F. In hon. Ss. Cordis Jesu (ohne Credo). 4 v. 1250.
Niedhammer, Jos. In hon. S. Josephi. 4 v. 1101.
Palestrina, s. Pierluigi.
Piel, P. In hon. B. M. V., Consolatrix afflictorum. 4 v. 1070.
Pierluigi, Giov. M. brevis. 4 v. 1045.
Renner, Jos., jun. M. brevis. 4 v. 1222.
Scharbach, Edm. Zu Ehren der hl. Schutzengel. 4 v. 1167.
Schmidt, Friedr. De Nativitate Dñi. 4 v. 1263.
Schulz, Jos. S. Michael Archangelus. 4 v. 1176.
Thielen, P. H. M. solemnis in hon. Ss. Trinitatis. 6 v. 1210.

I^b. Messen

für gemischte Stimmen mit Begleitung der Orgel oder von Instrumenten.

Auer, Jos. In hon. B. M. V. 4 v. c. O. 1264.
Brunner, Ed. M. I. 3 v. (S. A. B.) c. O. 1204.
Bruno, Fr. In hon. b. Joannis Bapt. de la Salle. 4 v. c. O. 1197.
Diebold, Joh. M. Jubilaei papalis. 4 v. c. O. 1054.
Ebner, Ludw. S. Maria. 4 v. c. O. 1184.
König, Thadd. Festmesse in A-dur. 4 v. c. instr. 1101.
Löbmann, Jos. In hon. S. Mathildis. 4—8 v. c. O. ad lib. 1128.
Maier, Ant. M. Ave Maria. 4 v. c. O. 1066.
Pilland, Jos. In hon. S. Walburgae. 4 v. c. O. aut instr. 1040.
Schaller, Ferd. S. Sonntagsmesse in F. 4 v. c. O. ad. lib. et instr. 1142.
Stehle, Ed. M. Regina coeli. 4 v. c. O. 1109.
Stein, Jos. In hon. Ss. Apost. Petri et Pauli. 4 v. c. O. 1076.
— — In hon. S. Elisabeth. 4 v. c. O. 1079.
— — In hon. S. Caeciliae. 4 v. c. O. 1089.
— — Instrumentalmesse Nr. 2, 1 stimm. c. instr. 1226.

Troppmann, J. A. Zu Ehren des hl. Joh. Bapt. 3 v. c. O. aut instr. 1129.
Zangl, J. Greg. St. Cassiansmesse, 4 v. c. O. aut instr. 1103.

Ic. Messen

für gleiche Stimmen mit oder ohne Orgel oder Instrumente, für Ober- oder Unterstimmen.

Bernards, Jos. In hon. Ss. Cordis Jesu. 4 Mst. 1233.
Brüklmayer, Fr. X. In hon. B. M. V. 1 v. c. O. 1205.
Dohmen, Th. In hon. Ss. Cordis Jesu. 4 Mst. 1189.
Edenhofer, Al. M. in D, 1 v. c. O. 1097.
— — 3. Messe, 1. v. c. O. 1199.
Groiss, Jos. In hon. B. M. V. 1 v. c. O. 1144.
Hanisch, Jos. In hon. S. Dorotheae. 2 v. c. O. 1149.
— — In hon. S. Joseph. 3 v. c. O. 1161.
Kerle, Jac., de. M. Regina coeli. 4 Mst. 1113.
Koenen, Friedr. In hon. S. Scholasticae. 3 Oberst. c. C. 1061.
— — M. jubilaei. 4 Mst. 1093.
Maas, Thom. M. brevis. 4 Mst. c. O. 1246.
Mitterer, Ign. M. dominicalis II. 3 v. (A. T. B.) c. O. 1069.
— — De sanctis Martyribus. 4 Mst. 1135.
Neckes, Fr. In hon. S. Aloysii (ohne Credo). 2 v. c. O. 1130.
— — In hon. S. Huberti. 4 Mst. (ohne Credo). 1166.
Nikel, Emil. Leichte Messe in F. 2 v. (S. A.) c. O. 1074.
Piel, P. Messe für 4st. Männerchor c. O. 1194.
— — In hon. S. Raphaelis. 4 Mst. c. O. 1259.
— — In hon. S. Clementis 4 Mst. 1071.
Pilland, Jos. Leichte Messe. 1. v. c. O. 1173.
Renner, Jos., jun. In hon. S. Petri Ap. 2 v. c. O. 1155.
Sander, Fr. M. für 4st. Männerchor. 1187.
Scharbach, Edm. Leichte Messe, 4 Mst. 1170.
— — Leichte Messe, 4 Mst. (ohne Cr.) 1113.
Schildknecht, Jos. In laudem Ss. Cordis Jesu. 3 Mst. c. O. 1088.
Schulz, Jos. M. S. Maria. 3 gl. St. c. O. ad lib. 1177.
Seymour, Jos. In hon. S. Brigidae. 2 v. c. O. 1152.
Stehle, Ed. M. Regina coeli. 2 v. c. O. (T. et B. ad lib.) 1109.
Stein, Jos. In hon. S. Elisabeth. 2 v. c. O. 1079.
— — In hon. S. Antonii. 3 Mst. 1042.
— — In hon. S. Ignatii. 2 v. c. O. 1206.
— — Instrumentalm. für 1st. gem. Chor, c. O. et instr. 1226.
Theresius, P. a S. Maria. M. I. 1 v. c. O. 1133.
Thielen, P. H. In hon. S. Gulielmi. 3 Mst. 1211.
Wiltberger, Aug. 3. Messe (ohne Cr.). 4 Mst. 1242.
— — M. für 1 od. 2st. Frauen- oder Kinderchor c. O. 1164.
— — In hon. S. Mariae de Angelis. 4 Mst. 1180.
Wiltberger, Heinr. „O Sanctissima". 3 Mst. 1090
Witt, Fr. M. II. Toni. 1 v. c. O. 1112.

Id. Messen

für Verstorbene (Requiem).

Brunner, Ed. c. Resp. Libera. 2 v. c. O. 1141.
Eble, C. 4 gem. St. c. O. 1106.
Edenhofer, Al, mit Libera. 1 v. c. O. 1091.
Förster, Jos. I. 4 Mst. 1041.
— — II. 4 Mst. 1049.
Groiss, Jos., mit Libera. 1 v. c. O. 1220.
Kornmüller, P. Utto. 2 v. c. O. 1044.
Marxer, Paul. 4 gem. St. 1061.
Renner, Jos., jun. 4 gem. St. 1260.
Scarlatti, Aless. 4 gem. St. 1045.
Schaller, Ferd., mit Libera, 4 gem. St. c. O. aut instr. 1251.
Stein, Jos. 3 Mst. 1041.
— — 1 v. c. O. 1081.
Troppmann, J. Ad. 4 gem. St. c. O. aut instr. 1251.

II.

Gradualien, Motetten und Sammlungen lateinischer und deutscher Kirchengesänge verschiedenen Inhalts für gemischte, Ober- und Unterstimmen mit oder ohne Begleitung von Nr. 1038—1266.

Den Inhalt von Nro. 1—1037 siehe im K. M. Jahrbuch 1889.

Allgemeine Sammlungen.

Beltjens, Jos. 18 cantiones sacrae, 4 gem. St. Op. 129. 1156.
Blum, Ed. Lignum vitae, 4 gem. Ch. Op. 50. 1196
Böckeler, Heinr. 18 vierst. Mot. berühmter alter Meister für gem. u. Mst. 1188.
Brücklmayer, Fr. X. 6 Adjuva nos. 4 gem. St. Op 5. 1117.
Diebold, Joh. 4 deutsche Grabges. 4 Mst. oder 2—3st. Kinderchor. 1159.
— — Tu es Petrus. 4 Mst. mit Alt ad lib. 1234.
— — „ „ „ 4 gem. St. 1235.
— — 20 der gebräuchl. Festgesänge für Landchöre, 4 gem. St. 1052.
Ebner, Ludw. 5 Mot. für 4 u. 5 St. 1053.
Edenhofer, Al. Ölbergandacht. 1 v. c. O. 1096.
Eppink, Fr. S. Gregorius magnus, 76 Ges. für 2—4 gl. St. 1218.
Ett-Mettenleiter. 24 lat. Kirchenges. 4 gem. St. c. aut sine O. 1039.
Haller, Mich. 11 Mot. 4 Mst. 1123.



Haller, Mich. Harmoniae selectae de Passione Dñi, 4, 5, 8 gem. St. 1122.
— — Harmoniae selectae de resurrectione Dñi. 4 gem. St. 1121.
Hamm, Ch. Cantemus Dño, 16 lat. K.-Ges. 4 gem. St. 1219.
Hengesbach, Fr. 12 deutsche Kirchenl. 4 gem. St. 1057.
Koenen, Fr. Lauda Sion, 26 latein. u. deutsche K.-G. 3 Frauenst. 1060.
Leitner, C. Aug. Gradualien. 4 gem. St. c. O 1192.
Lipp, Alb. 6 Mot. 4 gem. St. 1062.
Maas, Thom. Cantica sacra. 4 gem. St. 1179.
Mitterer, Ign. Processionsges. für Lichtmess u. Palmsonntag. 4 gem. St. 1067.
Modlmayer, Jos. Kath. K.-G. 4 gem. St. 1063.
Mohr, Jos. Laudate Dñm, kathol. Gebet- und Gesangbuch. 1256.
Müller, P. Cantus sacri, 4 od. 5 g. St. 1154.
Piel, P. 4 Ges. über liturg. Texte für 2 comb. 3st. M. oder Frauenchöre. 1181.
Schiffels, Jos. Cantate Dño. Lat. u. deutsche K.-G. 4 Mst. 1258.
Stein, Jos. Asperges, Vidi aquam etc. 4 gem. St. 1240.
Stehle, Ed. 2 Trauungsmotetten 4 gem. St. u. Pos. 1075.
Surzynski, Jos. Monumenta mus. s. in Polonia, 8 Comp. poln. Meister. 1151.
Tangl, Ferd. Asperges etc. 4 gem. St. 1265.
Tresch, J. B. Enchiridion für Pfarrkirchench. Offertorien etc. 4 gem. St. 1239.
Wiltberger, Aug. 10 lat. K.-G. 4 Mst. 1083.
— — 50 deutsche K.-G. 2 Kinderst. c. O. 1092
Wiltberger, Heinr. 63 deutsche und 23 latein. Ges. für 4 Mst. 1091.
Witt, Fr. Cantus sacri. 3, 4 u. 8 Mst. 1108.

IIa.

Lat. und deutsche Gesänge zu Ehren des heiligsten Altarssacramentes.

Brücklmayer, Fr. 6 Pange lingua. 4 gem. St. 1119.
Edenhofer, Al. 5 Tantum ergo. 1 oder 4 v. c. O. 1261.
Haag, J. 8 Hymni eucharistici. 4 Mst. 1095.
Haan, Alph. Sacramentsges. 4 u. mehrst. gem. St. 1138.
Haller, Mich. Adoremus. 4, 5 u. 1 Mst. 1124.
Hanisch, Jos. 30 Pange lingua. 3 u. 4 Mst. 1139.
Hymni eucharistici. Sectio I. 4 Pange lingua. 4 u. 5 gem. St. und Sect. II. 1, 3 u. 4 Mst verschiedener Aut. 1208.
Mitterer, Ign. Jubilus eucharisticus. 8 Pange lingua 4, 5, 6, 8 gem. St. 1175.
— — 5 Hymni de ven. Sacr. 4 Mst. 1200.
Obersteiner, Joh. 4 Communionlieder. 4 gem. St. c O. ad lib. 1132.
Riegel, Fr. Ps. Sicut cervus, 5 gem. St. 1187.
Stein, Jos. Fronleichnamsstationen, latein. Ges. 4 gem. St. c. O. aut instr. 1266.
Witt, Fr. Coram Sanctissimo. 1 und 4 gleiche St. c. O. 1190.

IIb.

Lat. und deutsche Gesänge zu Ehren der allers. Jungfrau Maria.

Brücklmayer, Fr. 6 Marienlieder. 1st. c. O. 1118.
Diebold, Joh. 4 marian. Ant. 4 gem. St. 1051.
— — Salve Regina. 4 gem. St. 1220.
Köhler, E. P. 3 Lieder zu Ehren Mar. für 4 Oberst. c. O. ad lib. 1127.
Menager, L. 8 Ges. zu Ehren Mar. 4 gem. St. 1245.
Stein, Jos. 4 marian. Ant. 4 gem. St. c. O. 1171.
— — 4 Antiph. Mar. 4 gem. St. mit Orchester. 1227.
Witt, Fr. Gegrüsst seist du Maria. 3 Frauenst. od. 5 gem. St, c. O. 1136.

III.

Zusammenstellung der im Cäcilienvereinskatalog (Nr. 1—1266) enthaltenen lauretanischen Litaneien.

Agazzari, Ag. 4 v. 1.
Aichinger, Greg. 3 v. 1.
Anerio, Gio. Fr. 7 v. 932.
Auct. inc. 4 Mst. 25.
— — 4 v. 3.
Biordi, Giov. 4 v. 1.
Blied, Jac. 3 gl. St. und 1st. Chor od. 4 gem. St. c. O. 675.
Cornazzani, Phil. 5 v. 3.
Ett, C. 3 Lit 4 v. 100.
Finetti, Jac. 4 v. 1.
Fischer, Carl. 3 Oberst. c O. 1131.
Fossa, Joh. 4 v. 1 u. 122.
Gruber, G. 4 gem. St. 949.
Haagh, J. 2 gl. St. c. O. 1228.
Haller, Mich. 4 v. 300.
— — 4 Mst. 308
— — 4 v. 810.
— — 2 v. c. O. 973.
— — 4 Mst. 25.
Koenen, Fr. Drei Lit. 1 v. c. O 3 u. 4 gleiche St. 519.
— — 4 v. c. O. 766.
— — 3 v. c. O. 1017.
— — 4 Mst. 669a.
— — 4 v. 669b.
— — 3 Oberst. 669c.
— — 4 Mst. 688.
— — 3 Lit. für Oberst. 842.
— — 4 v. c. O. et instr. 556.
Koller, Ed. 4 v. c. O. ad lib. 534.

IV.

Compositionen des ambrosianischen Lobgesanges Te Deum, welche innerhalb der Nr. 1—1266 des Cäcilienvereinskataloges angeführt sind.

An alle Freunde und Verehrer Palestrina's!

Die Gesammtausgabe der Werke **Giov. Pierluigi's da Palestrina** umfaßt bis heute 26 Bände, nämlich:

I. 1. Buch der Motetten (27 zu 5, 12 zu 6, 3 zu 7 Stimmen).
II. 2. „ „ „ (22 zu 5, 15 zu 6, 7 zu 8 Stimmen).
III. 3. „ „ „ (28 zu 5, 10 zu 6, 6 zu 8 Stimmen).
IV. 4. „ „ „ (50 zu 5 Stimmen).
V. 1. u. 2. Buch der 4stimm. Motetten (64 Nummern).
VI. Unedirte Motetten (2 zu 5, 9 zu 6, 25 zu 8 Stimmen).
VII. „ „ (8 zu 4, 2 zu 6, 22 zu 12 Stimmen).
VIII. Hymnenband (45 zu 4 Stimmen).
IX. 1. u. 2. Buch der 5stimm. Offertorien (68 Nummern).
X. 1. Buch der Messen (4 zu 4, 3 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XI. 2. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XII. 3. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIII. 4. „ „ „ (4 zu 4, 3 zu 5 Stimmen).
XIV. 5. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XV. 6. „ „ „ (4 zu 4, 1 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XVI. 7. „ „ „ (3 zu 4, 2 zu 5 Stimmen).
XVII. 8. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XVIII. 9. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIX. 10. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXIII. 14. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen.
XXIV. 15. „ „ „ (1 zu 4, 2 zu 5, 3 zu 6 Stimmen).
XXV. 4 Bücher Lamentationen zu 4 bis 6 Stimmen.
XXVI. 3 Bücher Litaneien und Anhang dreichöriger Motetten.
XXVII. 2 Bücher Magnificat (35 Nummern).
XXVIII. 3 Bücher weltliche Madrigale mit italien. Text (2 zu 3, 61 zu 4, 3, zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XXIX. 2 Bücher geistliche Madrigale mit italien. Text (56 Nummern).

Es werden erscheinen:

im Dezbr. 1889:
XX. 11. Buch der Messen (1 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXI. 12. Buch der Messen (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).

im Jahre 1890:
XXII. 13. Buch der Messen (4 zu 8 Stimmen).
XXX. Nachträge zu den Motetten, Messen, Hymnen, Psalmen und Madrigalen (zu 4 bis 8 Stimmen).

im Jahre 1891:
XXXI. Opera dubia, Motetten, Messen &c., welche nicht mit Sicherheit als Werke Palestrina's nachgewiesen werden können.
XXXII. Documente, Register, bibliograph. Belege, Aktenstücke, Facsimiles &c. über Palestrina's Leben und Werke.

Bis zur Vollendung des Werkes fehlen also noch sechs Bände, deren Material jedoch vollständig vorliegt; Dank den Opfern der Verleger **Breitkopf** und **Härtel** wird demnach innerhalb drei Jahren die monumentale Gesammtausgabe des berühmtesten und bisher unübertroffenen italienischen Tondichters und Kirchencomponisten fertig gestellt sein.



Die Zahl der Palestrinaabonnenten beläuft sich auf circa 200; dieselbe ist jedoch durch Tod oder contractwidriges Zurücktreten um circa 30 vermindert worden.

Obwohl der Subscriptionspreis für den Band nur 10 ℳ beträgt (jährlich 20 ℳ für zwei Bände), so schrecken doch viele Freunde und Verehrer Palestrina's vor der ersten Ausgabe von 260 ℳ für die 26 Bände zurück.

Der unterzeichnete Redakteur der Gesammtausgabe eröffnet deshalb im Einvernehmen mit den Herren Verlegern eine neue Subscription unter nachfolgenden Bedingungen:

A. Subscription auf die 26 bisher erschienenen Bände, welche in 6 Jahresraten im 1. und 2. Jahre mit je 50, in den folgenden 4 Jahren mit je 40 ℳ durch Postvorschuß zu bezahlen sind und unfrankirt versendet werden.

B. Subscription für die 6 im Verlauf von 3 Jahren (1889—1891) erscheinenden Bände (jährlich 20 ℳ für 2 Bände), die Zusendungsspesen sind vom Subscribenten zu tragen.

C. Subscription für 12 Bände, welche aus den erschienenen und noch zu edirenden beliebig ausgewählt werden können, und in 6 Jahren zum Preise von 12 ℳ per Band franco an die Subscribenten gesendet werden.

D. Subscription auf einzelne Bände zum Preise von 15 ℳ per Band und frankirter Zusendung.

Diese 4 Arten der Subscription können zu jeder Zeit bethätiget werden, und sind die eventuellen Bestellungen unter deutlicher Angabe des Vor- und Zunamens an die Adresse des Unterzeichneten zu richten.

Die verehrl. Verleger haben endlich für die bedeutendsten Compositionen Palestrina's die Ausgabe von Einzelstimmen in Aussicht genommen. Der Unterzeichnete wendete sich unterm 27. Jan. 1888 an die altbewährten und treuen Subscribenten der Gesammtausgabe mit der Bitte um Rückäußerung: „ob eine solche Stimmenedition in den Originalschlüsseln der Partitur erfolgen könne, oder ob eine Ausgabe in Violin- und Baßschlüssel mit Transposition und Beigabe der Athemzeichen rathsamer sei". Unter den 56 Antwortschreiben haben nur zwei den stillen Wünschen des Unterzeichneten beigestimmt, die übrigen 54 sind mit Ungestüm und unter dem Ausdruck sanguinischer Hoffnungen für die Verbreitung der palestrinensischen Compositionen zu Gunsten der modernen Schlüssel eingetreten und verlangen auch dynamische Zeichen. Dem letzteren Wunsche glaubte der Unterzeichnete nur in sehr mäßiger Weise nachkommen zu können. Eine charakteristische Eigenschaft der palestrinensischen Melodien beruht nämlich auf der Voraussetzung und Fähigkeit richtiger Declamation des lateinischen Textes, auf energischer Accentuirung der einzelnen Worte unter Beachtung ihrer Stellung im Satze, ihrer Zusammengehörigkeit u. s. w. Gleichwie es unmöglich ist einem Gedichte oder Redesatz äußere Declamationszeichen beizugeben, da vom Declamator Kenntniß des Sprach-, Wort-, Ton- und Satzsinnes vorausgesetzt werden muß, so scheint auch eine Illustrirung der Melodienphrasen Palestrina's, der nicht absolute, sondern Sprachmelodien bildete, theils unmöglich und nutzlos, theils schädlich zu sein, und zu einem steifen und gekünstelten Vortrage zu führen.

Wo jedoch Gefahr drohte, daß der modern gebildete Sänger Fehler im Wachsen oder Abnehmen langgehaltener Töne oder längerer Phrasen auf den Schlußsilben begehen könnte, wurde durch < > ∧ 2c. das annähernd richtige Colorit angegeben.

Die 6. Messe des 15. Buches (XXIV. Band), welche den Titel „Ecce ego Joannes" trägt, ist bereits in Einzelstimmen erschienen. Die Preise sind in folgender Weise fixirt:

Jede Stimme von 1 oder 2 Seiten 15 ₰, von 3—12 Seiten 30 ₰.

Die einfachen Stimmen zur genannten Messe (Sopran, Alt, 2 Tenöre, Bariton, Baß) kommen hiernach auf 1 ℳ 80 ₰ zu stehen: jede einzelne Stimme (à 30 ₰) wird in beliebiger Anzahl abgegeben.

Der Stimmenausgabe dieser Messe werden sämmtliche fünfstimmige Offertorien (IX. Band) in mehreren Abtheilungen folgen.

Auch für diese Stimmenedition nimmt der Unterzeichnete Subscription entgegen und sendet franco, wenn die Bestellung die Gesammtsumme von mindestens 10 ℳ beträgt.

Um die Weiterverbreitung dieses Aufrufes unter Freunden oder in geneigten politischen und musikalischen Zeitschriften und Tagesblättern ersucht höflichst

Regensburg, 1. Sept. 1889.

Dr. Fr. X. Haberl.
Director der Kirchenmusikschule, Reichsstraße L, 76.



Depot für amerikanische Harmonium

bei

Jos. Renner (Petersthor) in Regensburg

zum Besten der Kirchenmusikschule dahier.

Vorbemerkung. Dieser neue Katalog annulliert alle früheren!

Die verehrl. Leser werden, gegenüber den Ankündigungen in früheren Jahren, für sämmtliche Instrumente eine bedeutende Preisermäßigung bemerken, welche ihre Erklärung in dem Umstande findet, daß vom 1. November 1888 angefangen die verehrl. Besteller, beziehungsweise Empfänger alle Auslagen **für Zoll und Fracht,** die Bestellung mag von Regensburg oder von Hamburg aus effectuiert werden, allein und ganz zu tragen haben. Die Schwankungen der Zoll- und Frachtspesen sind nämlich in verschiedenen Ländern oder je nach den Entfernungen so bedeutende und so verschiedene, daß eine einheitliche Behandlung unmöglich geworden ist und nur auf diese Weise Schaden, Verdrießlichkeiten, Reclamationen, Correspondenzen und Unannehmlichkeiten gründlich abgeschnitten werden können.

Preislisten nebst „Anweisung über die Behandlung und Einrichtung der Instrumente" werden auf Wunsch gratis versendet.

Da in den Preisen nur noch eine 5% Provision zu Gunsten der Kirchenmusikschule in Regensburg miteingeschlossen ist, so kann eine eventuelle Ratenzahlung nicht über drei Monate nach Empfang des Instrumentes gewährt werden, wenn nicht 5% Verzinsung der Kaufsumme garantiert wird.

I. Preisliste der Harmonium von Peloubet & Comp. in New-York.

Nr. 1. (1) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 1 Knieschwelle (crescendo), fünf Register. ℳ 240.

Nr. 2. (7) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen (cresc. u. pleno), 5 Reg., darunter 2 mechanische Kopelzüge, sowie Diapason, Clarinet, Dulciana. ℳ 260.

Nr. 3. (3) 2 Reihen Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen (crescendo u. pleno) und 8 Register. ℳ 280.

Nr. 8. (16) 2 Reihen Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen, 8 Reg.: Diapason, Viola, Principal, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, Oct. celeste mechan. ℳ 330.

Nr. 10. (21) 1⅗ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschwellen, 10 Register: Diapason, Viola, Subbaß, Clarinet sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Bourdon, Voix cel., Oct. Copel und Forte und mechan. ℳ 370.

Nr. 18. (39) 2 Reihen Zungen zu 5 Okt., 2 Knieschwellen und 11 Register: Diapason, Viola, Cor anglais, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, vox humana, Octavkopel, voix cel. und Diaforte mechanisch. ℳ 440.

Nr. 22. (47) 3 Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschwellen und 14 Register: Diapason, Viola, cor anglais, Flute, Trompet, Clarinet, Subbaß sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, Octavcopel, Vox hum., voix cel., Diaforte mechan. ℳ 550.



II. Dominion-Cabinetorgeln.

1) Styl F Villa Gem 1 Reihe Zungen zu 4 Oktaven, 1 Knieschwelle, 1 Register Tremulo. ℳ 19

2) Styl G Villa Gem 1 Reihe Zungen zu 5 Okt., 1 Knieschwelle, 3 Reg. ℳ 22

Mit Aufsatz.

3) Styl B Villa Gem 2 Reihen Zungen zu 5 Oktaven, 2 Knieschwellen, 10 Register incl. 2 Ko zügen, mechan. Subbaß und Treble (mit besonders kräftigem Orgelton). ℳ 360

4) Styl 12, 2⅗ Reihen Zungen zu 5 Oktaven, 2 Knieschwellen und 8 Register, besonders sch Ausstattung. ℳ 480

5) Styl 17, 2⅗ Reihen Zungen zu 5 Oktaven u. 1 Reihe Zungen zu 1 Okt. Subbaß (16′), 2 K schwellen u. 10 Register. ℳ 580

6) Styl 88, 1½ Reihe Zungen, 7 Register. ℳ 310.

III. Smith-Orgeln.

Als neuestes Fabrikat mit vielen Verbesserungen empfehlen wir:

1. Marvel-Styl mit 1½ Reihen Zungen, 7 Register und 2 Knieschwellen, ohne Aufsatz. ℳ 200.
2. Styl 54 mit 2 Reihen Zungen, 9 Register und 2 Knieschwellen, ohne Aufsatz. ℳ 280.
3. Styl 26, „The Wonder", 2 Reihen Zungen, 11 Register, 2 Knieschwellen, kleinen Aufsatz. ℳ 320.
4. Styl 306, „Chapel-Organ" (wie Styl 88), aber ohne Aufsatz in einfacher Ausstattung. ℳ 450.
5. Styl 68 mit 2½ Reihen Zungen, 1 Oktav Subbaß, 11 Register incl. Copelzug, ohne Aufsatz. ℳ 360.
6. Styl 88 mit 3 Reihen Zungen, 1 Oktav Subbaß, 12 Register incl. Copelzug, Aufsatz (sehr schön au gestattet). ℳ 510.
7. Styl 89 mit 3 Reihen Zungen, 2 Oktaven Subbaß, 13 Register incl. Copelzug, Aufsatz (sehr sch ausgestattet). ℳ 550.
8. Styl 90 mit 3½ Reihen Zungen, 2 Oktaven Subbaß, 14 Register incl. Copelzug, Aufsatz (sehr sch ausgestattet). ℳ 600.
9. Bijon Conoisseur, hochfein und klangvoll, besonders mächtig im Ton, in ganz neuer Bauart, prachtv ausgestattet, alle Zungen im obern Teil des Instrumentds, während der untere Teil nur das mächtig Gebläse enthält. Register: Diapason 8′, Principal 4′, Subbaß 16′, Principal dolce 4′, Dulciana 8 Flöte 4′, Kalophon 8′, Bariton 16′, Piccolo-Duett 8′ und 16′, Octav-Copel, Principal-Forte, Diapasor Forte, Vox humana, Knieschwelle, Venetinnschwelle, Grand-Organ. ℳ 850.

Zahlreichen freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen

Regensburg, 1. Okt. 1889.

Jos. Renner, II. Diözesanpräses
(Petersthor).

Attest. Der Unterzeichnete bescheinigt hiemit dankbarst den Empfang von 407 ℳ 20 ₰ d. h. den 5% Reinertrag aus der Summe von 8144 ℳ, welche durch die gütigen Bemühungen des Herrn Renner fü verkaufte Harmonium zum Besten der hiesigen Kirchenmusikschule vom 1. Okt. 1888 bis 1. Sept. 1889 baa ausbezahlt worden sind.

Regensburg, 1. Sept. 1889.

Dr. Fr. X. Haberl,
Director der Kirchenmusikschule.

